3 1761 07331363 7

Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/dieantikekunst0000curt_c8u9

23

8127

HANDBUCH
DER
KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON
PROFESSOR DR. FRITZ BURGER †

HERAUSGEGEBEN VON
DR. A. E. BRINCKMANN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN

unter Mitwirkung von

Professor Dr. J. Baum-Stuttgart; Konservator Dr. E. v. d. Bercken-München; Dr. I. Beth-Berlin; Professor Dr. L. Curtius-Heidelberg; Professor Dr. E. Diez-Wien; Privatdozent Dr. W. Drost-Königsberg; Professor Dr. K. Escher-Zürich; Hauptkonservator Dr. A. Feulner-München; Professor Dr. P. Frankl-Halle; Professor Dr. A. Haupt-Hannover; Professor Dr. E. Hildebrandt-Berlin; Professor Dr. H. Hildebrandt-Stuttgart; Professor Dr. A. L. Mayer-München; Professor Dr. W. Pinder-Leipzig; Professor Dr. H. Schmitz-Berlin; Professor Dr. P. Schubring-Hannover; Professor Dr. Graf Vitzthum-Göttingen; Professor Dr. M. Wackernagel-Münster; Professor Dr. A. Weese-Bern; Professor Dr. H. Willich-Münster; Professor Dr. O. Wulff-Berlin

WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

DIE ANTIKE KUNST

ÄGYPTEN UND VORDERASIEN

VON

DR. LUDWIG CURTIUS
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT HEIDELBERG

SECHSTES BIS DREIZEHNTES TAUSEND

22/025/
25:2:28

WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

N
5330
C8
1923
Bd.1

COPYRIGHT 1923 BY
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.
WILDPARK-POTSDAM

OHLENROTH'SCHE BUCHDRUCKEREI ERFURT

Germany

ERNST VON DRUFFEL
WILHELM UND WALTER FURTWÄNGLER

ZUGEEIGNET

VORREDE

Wer es unternimmt, in dieser geschwätzigen Zeit zu den zahlreichen mehr oder weniger brauchbaren „Handbüchern" der Kunstgeschichte des Altertums ein neues zu fügen, bringt keine Empfehlung mit, sondern bedarf vielmehr einer Verteidigung. Als diese dürfte kaum der in ähnlichen Fällen übliche Hinweis auf die Aufforderung von Herausgeber und Verleger gelten, sondern sie kann nur in der Meinung des Verfassers liegen, die bisherigen Darstellungen seien der Verbesserung fähig und er könne diese leisten.

Ein solches Bekenntnis aber kann der Verfasser nur mit Vorbehalt und sozusagen nur als Programm ablegen. Die folgende Darstellung nämlich unterscheidet sich in ihrem Wesen von den übrigen Teilen des Handbuches. Während in diesen die Geschichte der Kunst nach der Antike in zahlreiche Einzeldarstellungen vieler Bände zerlegt ist, und die Bearbeiter Raum und Freiheit haben, ausführliche Sonderdarstellungen ihres Stoffes zu geben, hat nach dem Plan von Herausgeber und Verlag die über vier Jahrtausende sich erstreckende Kunst des Altertums nur einen beschränkten Umfang zugewiesen erhalten.

Der Verfasser kann also nicht eine erschöpfende, der modern gelehrten Forschung in alle Einzeluntersuchung folgende Darstellung geben, sondern muß mit Wort und Bild sparsam umgehen und in raschem Tempo aus einer immensen Entwicklung durch eine Auswahl zeigen, was ihm als das Wesentliche erscheint.

In diesem Urteil über das Wesentliche nun unterscheidet sich der Verfasser von seinen Vorgängern. Die klassische Archäologie ist in ihrem Objekt und in der durch dieses bestimmten Aufgabe viel umfassender als die antike Kunstgeschichte, die nur ein Teil von ihr ist. Die archäologische Behandlung jener Überreste der Alten Welt, die nicht literarisch sind, und als solche der Philologie gehören, gilt der Religionsgeschichte so gut wie der äußeren Völker- und Stammesgeschichte, dem Maß- und Münzwesen etwa wie der Geschichte von den Sitten des Essens oder der Waffen- und Kriegsgeschichte. In dieser umfassenden und vielseitigen Betrachtung der Denkmäler, von deren auf das Größte wie auf das Kleinste gerichteten Methode, trotz allem modernen Geschrei über „die Wissenschaft des Nichtwissenswerten", keiner von uns auch nur ein Titelchen preisgeben kann, ist die kunstgeschichtliche nur eine Art die Dinge anzusehen, neben zahlreichen anderen wissenschaftlich möglichen und fruchtbaren, merkwürdigerweise aber die am seltensten rein geübte. Denn da zuerst zur Herstellung und dann zum Verständnis eines antiken Monuments zahlreiche komplizierte wissenschaftliche Überlegungen nötig sind, so gefällt sich die Behandlung oft sehr kluger Köpfe darin, bei allen Einzelheiten der Fundgeschichte, der Ergänzung, der Erklärung des Inhalts der Darstellung, der Tracht und der Attribute ausführlich zu verweilen, aber gerade da abzubrechen, wo die eigentliche kunstgeschichtliche Betrachtung beginnt. Wie mir gelegentlich ein junger, zu den Füßen eines berühmten Lehrers sitzender Freund schrieb: „Ich werde hier geschult, antike Kunstwerke anzusehen mit den Augen des Schneiders, des Friseurs, des Schusters, des Brotbäckers, des Waffenschmieds und Winkelpriesters, und all das ist recht nützlich; ich aber sehne mich darnach, sie ansehen zu lernen mit den Augen des Künstlers oder wenigstens des gelehrten Kunstkenners, — aber von Kunst ist hier nicht die Rede."

Die Absicht des Verfassers geht gegenüber jener vielseitigen „gemischten" archäologischen auf eine rein kunstgeschichtliche Behandlung. Auch diese freilich ist nicht einheitlich. Sie muß immer wieder zuerst den Inhalt eines Monuments feststellen, ehe sie seine künstlerische Fassung würdigen kann. Sie hat das historische Milieu im weitesten Sinne des Wortes als den Hintergrund zu zeichnen, vor dem erst das Kunstwerk als ein Stück Geschichte begreiflich wird. Aber wir sehen die antiquarische Behandlung, in deren Schätzung als feinstem Rüstzeug wir übrigens mit unserem verehrten Freunde Friedr. Hauser einer Meinung sind, hier nur als Vorarbeit der kunstgeschichtlichen an, beschränken sie im Text, so gut wir können, und verweisen die nicht zu umgehende gelehrte Auseinandersetzung in die Anmerkungen.

Kunstgeschichtliche Betrachtung aber ist für uns die Betrachtung des Kunstwerks als Form. Wir suchen eine Geschichte der formalen Ideen der antiken Kunst zu geben. Statt einer ausführlichen Darlegung der Methode, die uns nicht schwer fallen würde, verweisen wir auf die Lösung selbst.

Der Verfasser hat gar nicht die Absicht, etwa einen „abgerundeten" Auszug oder „Abriß" der modernen Forschung zu geben. Er erwartet den Vorwurf subjektiver Willkür und nimmt ihn gerne auf sich. Er sieht seine Aufgabe nicht darin, zahlreiche gelehrte Meinungen zu reproduzieren, sondern in der Pflege und Weiterbildung von ihm fruchtbar scheinenden Gedanken. Auch die Literaturnachweise in den Anmerkungen erstreben nicht Vollständigkeit, sondern sind nur Wegweiser für den Weiterstrebenden.

Wir hatten ursprünglich vor, diese Kunstgeschichte nur mit Werken zu illustrieren, die in den letzten drei Jahrzehnten, sei es aus dem Boden selbst, sei es aus der Masse des Unbekannten, durch gelehrte Arbeit neu aufgetaucht sind. Dieser Versuch ließe sich bei der Fülle des Neuen wohl anstellen. Er würde eine begeisternde Aussicht gewähren über den unermeßlichen Reichtum der antiken Kunst, von der uns beinahe jedes neu aufgefundene Meisterwerk eine neue Seite zeigt — und bei aller Skepsis auch über den Erfolg der archäologischen Arbeit. Aber es würde dabei doch nicht ohne Gewaltsamkeit abgehen. Sehen und denken wir heute auch anders wie Winckelmann, der Zusammenhang mit ihm ist unserer Wissenschaft doch eine kostbare aristokratische Tradition.

Aber in dem Bestreben, an Stelle altbekannter, manchmal überschätzter Monumente so viel wie möglich neue zu Wort kommen zu lassen, sind wir vielleicht etwas radikal gewesen. Die Menge von Werken ersten Ranges ist in der Antike so groß, daß die Auswahl aus ihr Mühe macht und man sich's gerne erspart, mit Betrachtungen über das Aussehen verlorener Kunstwerke oder der Empfehlung schlechter Kopien Zeit zu verlieren. Mit dem Verlag suchten wir das Unsrige zu tun, in der Auswahl der Bilder und durch ihre Größe dem Kunstwerk zu geben, was ihm gebührt. Die gerade in „Handbüchern" allgemein verbreitete Schlamperei in der Besorgung des illustrativen Teils ist ja himmelschreiend. Freilich sind auch wir von Format und Vorlagen abhängig und müssen gestehen, daß Photographien und Klischees ihre eigene Tücke des Objekts haben.

Wir können kaum auf das besondere Interesse unserer Fachgenossen hoffen. Denn der größere Teil von ihnen steht, selbst wenn er über griechische Kunstgeschichte Vorlesungen hält, ihren eigentlichen Fragen so ferne, daß er die Absicht unserer Darstellung kaum billigen kann. Von dem kleinen Häuflein derer aber, die mit uns in der Kunst der Griechen eine höchste, niemals ähnlich wiederkehrende Leistung des menschlichen Geistes sehen, deren Erkenntnis man wohl sein Leben weihen mag, denkt jeder in ähnlichen Bahnen wie wir. Aber man spielt Beethoven kaum irgend jemand zu Gefallen. Will man ihn hören, wie man ihn sich

denkt, bleibt nichts übrig, als ihn — selber spielen. So hat und lehrt auch jeder seine eigene griechische Kunstgeschichte und hört ungern einer fremden zu.

Wir haben daher bei Abfassung dieses Buches vor allem an die Lernenden gedacht und haben im Geiste beim Schreiben oft als anfeuernde, beratende und warnende Hilfe die Charaktere jener zur Seite gehabt, deren Namen zum Gedächtnis unvergeßlicher Jahre die Widmung trägt. Bei der größten Leidenschaft für die Kunst selbst der eine gegen die Kunstgeschichte ablehnend skeptisch, der andere kritisch eklektisch sich verhaltend, der dritte sie enthusiastisch begehrend.

In dieser aller Kunst so abholden Stadt, in einer Zeit, wo an den kleinen Universitäten die Naturwissenschaften den Geisteswissenschaften den Brotkorb höher hängen, mit unzulänglichen Mitteln auf Bibliothek und Seminar, was vermöchte ich ohne die Hilfe der Freunde Paul Wolters, Johannes Sieveking, Paul Arndt, Friedr. Wilh. Freih. von Bissing in München, Heinrich Bulle in Würzburg! Ich danke ihnen hier nicht einmal gern, weil mir ist, als käme ihre Hilfe aus der Empfindung einer gewissen Bundesgenossenschaft, in der Dank nicht üblich ist, einer Bundesgenossenschaft nicht etwa persönlicher Art, sondern jener höheren eines gemeinsamen Verhältnisses zur Wissenschaft und einer gemeinsamen Verpflichtung gegenüber den Ahnenbildern H. Brunns und A. Furtwänglers.

Erlangen, im August 1913. L. CURTIUS.

Aus der Opferkammer des Achet-Hetep-Her.

Nach Bearbeitung der ägyptischen Sammlung des niederländischen Reichsmuseums in Leiden: Denkmäler des alten Reiches, Tafel XV.

Einleitung.

Antike und moderne Kunst.

So mannigfaltig und einander widersprechend auch die Urteile über die Bedeutung der einzelnen Perioden der Weltgeschichte für das Ganze der menschlichen Kultur, über ihr gegenseitiges Verhältnis und inneren Zusammenhang sein mögen, die eine Einteilung der Geschichte in eine antike und eine neuere, oder nach der Zeitrechnung in eine vorchristliche und eine nachchristliche, also auch die Gegenüberstellung von antiker und moderner Welt, ist immer unbestritten geblieben; ja Gegensatz und mit ihm auch wieder Zusammenhang sind desto deutlicher geworden, je mehr die Forschung die Physiognomie der einzelnen großen Zeitalter herausarbeitet. Dabei ist die genaue Beantwortung der Frage nicht einmal unumgänglich, wann, unter welcher Regierung, in welchem Jahrhundert die eine große Welt der Entwicklung, die Antike, sich erschöpft und vollendet habe, so daß sie als abgeschlossene Größe fertig dasteht neben einer neuen Welt, die schon so weit über die ersten Anfänge hinaus ist, daß sie in einem neuen Lebenswillen und in neuen Lebensformen sich als anders geartete Individualität zu erkennen gibt. Eine klare, reinliche Scheidung von Zeitaltern ist unmöglich. Man gewahrt auch in der Geschichte eine Entwicklung erst, wenn sie sich in dem Resultat eines neuen Gebildes ausspricht. Man forscht nach dessen Ursprüngen und findet, daß diese um Menschenalter oder gar Jahrhunderte zurückliegen, in Zeiten voller reifer Entfaltung eines Seins, das aber in sich schon alle Keime der Veränderung, Zersetzung, Zerstörung barg. Was wir geschichtliche Periode, Kultur eines Zeitabschnittes, Stil einer Epoche nennen und also während einer gewissen Zeitspanne als etwas Gleichartiges, Ruhendes betrachten, ist nur ein Einheitsbild, durch das wir die Zusammenordnung der geschichtlichen Erscheinungen für unsere wissenschaftlich erkennende Betrachtung ermöglichen. Das geschichtliche Leben selbst ist unaufhörliche Flucht, Neuwerdung, Zerfall und Schöpfung. Derselbe Ast, der Früchte trägt, trägt auch verdorrte Blätter und schon wieder neue Blüten. Wie ineinandergreifende Gebirgszüge in den höchsten Erhebungen ihrer Gruppen für unser Auge deutlich werden und Stromgebiete nicht durch die Hunderte von Quellen und kleinen Bächen ihres Entstehens sich übersichtlich voneinander abgrenzen, sondern durch die großen führenden Linien ihrer Hauptläufe, so kann sich auch der die Geschichte begreifende Verstand zuerst nur orientieren an den Menschen, Taten und Gestaltungen der erfüllten Zeiten.

Das 3. Jahrhundert nach Christus gehört in seiner Kunst scheinbar noch ganz der Antike an. In den glänzenden Porträts aus der Zeit des Septimius Severus und des Caracalla, in der Pracht der technisch vollendet gearbeiteten Sarkophage, in der Kühnheit der Gewölbebauten scheint ein neues Blütezeitalter der römischen Kunst sich auszusprechen. Aber

Abb. 1. Porträt des Kaisers Jul. Ver. Maximinus (235—238), Berlin, Kgl. Museum.
Nach: Aus dem Berliner Museum, Taf. III.

kaum irgendwo in der Geschichte ist der Verfall der Höhe so benachbart gewesen wie dort. Das lebensprühende Porträt des Kaisers Maximinus (Abb. 1) ist nur durch ein Jahrhundert von der in zeitloser Feierlichkeit erstarrten Kolossalbüste Konstantins des Großen (Abb. 2) getrennt. Jenes ist noch ganz erfüllt von der leidenschaftlichen physischen Lebendigkeit der sinnlichen antiken Welt. Diese sieht mit in sich versunkenem Blick über diese Welt hinweg in eine andere. Das Bild Konstantins gibt einen von jetzt ab lange herrschenden Typus; ein Porträt, wie das des Maximin, erscheint in der Kunst nicht wieder.

Damit haben wir den Wendepunkt fixiert, bis zu dem unsere Darstellung zu führen sein wird. Aber der Gelehrte, der nach den Kräften sucht, die im 4. Jahrhundert im Bildnis des Konstantin ein so großartiges neues Symbol des Herrscherwillens gestalten, wird sie lange vorher am Werk finden. Die Typik, Einzelformen der Stilisierung, bereiten sich vor in den antoninischen Porträts des 2. Jahrhunderts n. Chr., der aus ihm sprechende Geist, der sich nun die Welt unterworfen hat, ist weit älter.

Für jeden Geschichtschreiber, eben deshalb, weil seine Aufgabe darin besteht, die unermeßliche Mannigfaltigkeit des faktischen Geschehens durch große Einheitsbegriffe der Anschauung zu ordnen, erhebt sich immer wieder die gleiche Gefahr. Er glaubt zuletzt eine Entwicklung dadurch verständlich machen zu müssen, daß er die ganze Fülle ihrer Kräfte auf eine einzige Ursache reduziert, um dann durch ein Schlagwort wie mit einem Zauberstab jedes Rätseltor zu öffnen. So werden auch für das größte Problem der Geschichte, den Untergang der antiken Welt, zur Erklärung eine Reihe einfacher Formeln bereit gehalten: Die physische Erschöpfung der antiken indogermanischen Rassen, der Griechen und Römer, die Vernichtung ihrer bäuerlichen Bevölkerung durch Latifundienwirtschaft und Welthandel, die Zerrüttung des Staates durch die ungesetzliche Tyrannis des usurpierten römischen Kaisertums, der notwendige allgemeine Niedergang einer gealterten Kultur usw. Aber das geschichtliche Leben ist viel zu reich, um ohne Zwang als Abwandlung nur *eines* Gedankens gedeutet werden zu können. Gewiß ist unter den zahlreichen Kräften der Auflösung und Umbildung der antiken Welt eine Macht die größte gewesen, in ihrer Genesis die älteste und am tiefsten in der alten Welt selbst wurzelnde, jene, an die sich alle anderen Elemente der Zerstörung anschlossen:

die jüdischem Hoffen entsprungene, von den antiken Mysterienreligionen vorbereitete, von der hellenischen Bildung gestärkte, von geknechteten sozialen Schichten und Völkern getragene neue Religion des Christentums. Die römische Welt der ersten nachchristlichen Jahrhunderte ist mit dem Mittelalter durch tausend Fäden verbunden, die frühchristliche und noch die byzantinische Kunst sprechen zum Ausdruck ihrer Ideen so sehr die überlieferte Sprache der griechisch-römischen Formen, daß mit viel Recht der Titel „christliche Antike" für sie geprägt werden konnte, und selbst noch die reife romanische Kunst beweist wie ein ahnenstolzer Enkel ihre Herkunft von der gloriosen versunkenen alten Welt. Aber alle Entlehnung, Nachahmung und Verwandtschaft der stilistischen Form kann über die Grundtatsache nicht hinwegtäuschen, daß sie von einem ganz anderen, neuen Geiste erfüllt ist. Zuerst gebunden, wird er immer eigenmächtiger und freier. Mag noch in der Kunst des reifen Mittelalters, im Romanischen und in der Gotik antike Form nachwirken, oder neu studiert und nachgeahmt mitklingen, die von ihr dargestellte und verklärte menschliche Existenz hat mit der antiken nichts mehr gemein. Die neue Beziehung zur Antike, die nachher die Renaissance herbeiführt, hat wohl die Oberfläche der Erscheinung verändert, aber nicht ihr Wesen.

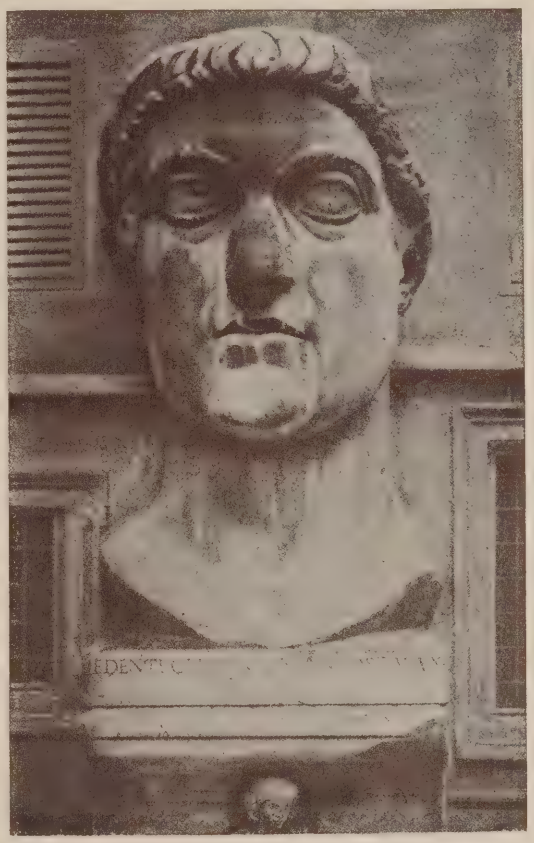


Abb. 2. Konstantin der Große. Rom, Hof des Conservatorenpalastes. Nach Phot. Brogi.

Stellt man also die antike Kunst als den einen großen Teil der Kunstgeschichte dem anderen der ganz neuen Kunst gegenüber und läßt man sich an dem bloß äußeren Merkmal der Trennung durch die Zeitgrenze, Ende des 3. Jahrhunderts n. Chr., nicht genügen, so ergibt sich als der innerste Grund der Scheidung der Begriff einer christlichen Kunst, dem die antike als eine unchristliche entgegengestellt ist.

Der Kontrast der beiden Welten wird vielleicht nirgends so unmittelbar erlebt als in irgendeinem der großen europäischen Museen, wo der Beschauer die Möglichkeit hat, aus den Sammlungen antiker Kunst plötzlich in die der neuen zu treten, oder umgekehrt nach der Fülle des Erlebens vor Kunstwerken der Gotik, der Renaissance, des Barocks und der neuesten Zeit mit einem Schritt sich in die antike Welt zurückzuversetzen. Keine Erfahrung an der Literatur kommt an Eindringlichkeit diesem Experiment gleich. Oder dem anderen, verwandten, in einem Saale neuer Kunst mit einem Male eine gute Antike zu gewahren, aufleuchtend und mit ihrem stillen Glanze eine Welt behauptend, vor der jede andere versinkt.

Die Antike ist nicht eine einheitliche Erscheinung in dem Sinne, wie Winckelmann und Goethe und der Klassizismus sie gesehen. Ihre Geschichte umspannt mehr als 4000 Jahre. Sie ist an innerer Entwicklung, an Gegensätzen der gelösten Aufgaben, an Kunstcharakteren kaum weniger reich als die neue Kunst. Und mancher wird überhaupt die Möglichkeit ablehnen,

diese bei dem ungeheuren Tempo ihrer Veränderung bis auf die Gegenwart und der scheinbaren Gegensätzlichkeit ihrer einzelnen Perioden als eine große Einheit unter einen inneren Begriff zu bringen. Aber ein solcher muß sich doch finden lassen, wenn die Verschiedenheit unseres Erlebens vor der einen oder der anderen Kunst als Totalität, nicht unerklärt bleiben soll. So differenziert auch durch den Stil der einzelnen Jahrhunderte oder durch die Persönlichkeiten der Künstler antike Werke, untereinander verglichen, erscheinen: wie durch ein unsichtbares Band verbunden schließen sie sich zu einer großen Einheit zusammen, sobald nachantike Kunst neben ihnen erscheint. Ist es möglich, das Wesen dieser inneren Einheit mit einem Worte zu beschreiben?

Die antike Kunst kennt keinen Gegensatz zwischen Körper und Geist. Von dem Kontrast aber zwischen Leib und Seele ist die ganze neue Kunst erfüllt. Dieser macht ihren Reichtum aus, die innere Geschlossenheit die Größe jener. Der Seele aber hat ihre neue Freiheit das Christentum verliehen.

Durch die allgemeine Geschichtschreibung sind wir daran gewöhnt, Zeitalter zu verstehen und zu bewerten vor allem auf Grund ihrer literarischen Überlieferung. Das Wort ist das reichste, durchgebildetste, anpassungs- und entwicklungsfähigste Instrument, in dem die Menschheit sich über die Welt und über sich selbst ausgesprochen hat. Der älteren Betrachtung bedeuten Kunstwerke nur Illustrationen für einen Inhalt, der ihr aus der schriftlichen Überlieferung bekannt war, und in ihr sicher und ausreichend fixiert schien. Die Kunst war ihr ein Schmuck der historischen Darstellung, der auch fehlen konnte, ohne daß diese an Realität etwas eingebüßt hätte. Kunstgeschichte ward also gedacht als ergänzender Anhang der philologisch-historischen Betrachtung, die aber auch ohne sie bestehen konnte und den Dingen nichts schuldig blieb.

Die jüngere historische Forschung urteilt anders. Das Wort ist eine Ausdrucksweise der menschlichen Kultur, aber weder ihre einzige noch eine erschöpfende. So gelenkig und vielseitig, so unerschöpflich in ruheloser Neubildung auch seine symbolische Funktion zur Wiedergabe des Erlebnisses der körperlichen und geistigen Welt sein mag, die Begriffe können nur eine blasse Abstraktion des Daseins geben und nach ihrem Mechanismus das ruhende Sein nicht anders als in der Folge von erweckten Gedächtnisbildern schildern. Auch die reichste, ausgebildetste, virtuos gehandhabte Sprache kann nie die volle prägnante Gegenständlichkeit eines Seins erfassen.

Weiter aber ist das literarische Zeugnis als Quelle für die geschichtliche Betrachtung deshalb unzulänglich, weil es sich selbst in der Geschichte erst langsam herausbildet. Für Jahrtausende fehlt es gänzlich und wenn es dann allmählich als religiöse Dichtung, Rechtsurkunde, historische Überlieferung im engeren Sinn des Wortes auftaucht, so ist es an die Entwicklung seiner Form gebunden und kann nur das aussprechen, was diese erlaubt. So wenig uns die kargen Worte eines Bauern über sein wirkliches Erleben unterrichten, so wenig schildern die knappen literarischen Zeugnisse irgendeiner archaischen Kultur deren vollen Inhalt. Hat aber das Wort seine Freiheit erreicht, seinen vollen freisprudelnden Reichtum und die ganze Beweglichkeit seines Mechanismus gewonnen, dann wird die Technik bald wieder sich selbst Zweck und die Formenfülle führt ein eigenes Dasein, dessen Zusammenhang mit wirklich erlebter Natur aufs neue Problem ist. Die reife Sprache gleicht einem modernen Städter, dessen geistesgegenwärtiger, alles aussprechender Wortreichtum den Verdacht entstehen läßt des Mißverhältnisses von geschilderter und erlebter Empfindung.

Wir lernen also das Material der im Wort gestalteten Zeugnisse der Geschichte, das schein-

bar in ununterbrochener Gleichartigkeit die Hauptquelle der historischen Erkenntnis bildet, nicht nur als lückenhaft kennen, sondern auch als in sich ungleichartig. Eine Epoche vermag literarisch nur den Inhalt über sich auszusagen, für den sie eine literarische Form gefunden und nur in der Art, welche diese ermöglicht. Homer, zum Beispiel, den die ältere Forschung als absolute Quelle für die Kultur und Religionsgeschichte des griechischen Mittelalters nahm, gibt nur eine Seite jener Welt, eben jene, die seinem epischen Stil und der Gesinnung seiner ritterlichen Gesellschaft zugänglich war. Seine Art der Schilderung hat weder mit der kretischen noch mit der geometrischen Kunst etwas gemein, mit denen beiden er zusammenhängt. Denn die Technik seiner Wortdichtung erlaubt keine der bildenden dekorativen Kunst adäquate Präzision. Er verschweigt den mächtigsten Teil der älteren griechischen Religion, den Glauben an das Fortleben und die Macht der Toten, den die Ethnologie und die archäologische Gräberforschung erst erschlossen hat. Denn die Diesseitsgesinnung seiner Zuhörerschaft wollte ihre Phantasie von den Schilderungen ihres eigenen tatenfrohen blühenden Lebens entflammt haben. — Als nachher die attische Tragödie in einer beispiellosen Entwicklung von Äschylus zu Euripides in einem Jahrhundert sich erschöpft, scheint, wenn wir sie als absolutes Zeugnis ihrer Zeit nehmen, ein Volk in rätselhafter Raschheit von naiv gläubiger Religiosität und männlicher Kraft des Handelns zu dialektischer Skepsis, romantischer Empfindung und greisenhaftem Pessimismus sich durchgelebt zu haben. So ist gerade das Ende des 5. Jahrhunderts von einer kurzsichtigen Geschichtschreibung als Zersetzung und Auflösung angesehen worden aus einem Mißverstehen des Euripides, Aristophanes und der gleichzeitigen politischen Katastrophen. Als ob es kein 4. Jahrhundert und keine hellenistische Zeit gegeben hätte, und als ob nicht die Skulpturen der Akropolisbauten ein ganz anderes Ethos verkündigten als die so einseitig ausgedeutete Tragödie! Diese hatte eben das Glück und das Schicksal, in den Händen von Dichtern ersten Ranges sich rasch auszuleben und eine Reife zu erlangen, die rein ihre eigene künstlerische, aber nicht die ihrer Zeit war.

Eine kritische Kulturgeschichte fände nicht so außerordentliche Schwierigkeiten, müßte sie sich nicht immer aufs neue von dem relativen Wert ihrer literarischen Quellen überzeugen. Diese sind abhängig vom Stil ihrer Gattung und ihrer Epoche. Es lassen sich aber weder in der unmittelbar sinnlichen noch in der geschichtlichen Erfahrung Form und Inhalt der Anschauung voneinander trennen. Es ist ein müßiges Unterfangen, nach dem wirklichen homerischen Menschen zu fragen, den wir nur in der dichterischen Fassung vor uns haben, ebenso wie es unmöglich ist, eine seelische Entwicklung als die reale eines Jahrhunderts zu erweisen, die wir nur als die individuelle dreier großer Dichter kennen. Hinter dem einzelnen literarischen Erzeugnis steht immer eine komplexe totale Kultur eines Volkes, von der dieses wohl ein Teil ist, gewiß oft ein sehr vielsagender, der aber nie als das Ganze genommen werden kann. Und da jede Zeit wieder die ihr eigene literarische Form mit dem Zwang ihrer eigenen Technik und Gesetze entwickelt, so stehen lauter Zeugnisse nebeneinander, die zwar alle mit dem gleichen Material des Wortes arbeiten und auch bis zu gewissem Grade innerlich zusammenhängen, aber doch verschiedene Sprachen sprechen.

Und hier wird nun die neu gefundene außerordentliche Bedeutung der bildenden Kunst für die geschichtliche Betrachtung klar. Freilich ist die bildende Kunst in der Auswahl ihres inhaltlichen Stoffes beschränkt. Der unendlichen Fülle von Vorstellungen, die der Dichter vor dem inneren Auge vorüberziehen läßt, kann sie in jedem Werk nur einen einzigen Fall von Anschauung entgegensetzen. Im Laufe der Geschichte erweitert sie zwar das Gebiet ihrer Darstellung, aber alles Erleben, das nicht in einen gleichzeitigen Bildeindruck eingeht, bleibt

ihrer Wiedergabe ewig versagt. Sie scheint arm, verglichen mit dem vielgestaltigen Leben der Begriffe, und nur ein einziger Ausschnitt aus dem unendlichen Bereich der sichtbaren Welt.

Aber ihre Werke haben eine viel größere Bestimmtheit, eine absolute Realität vor jenen des Wortes voraus. Sie sind Stücke der objektiv sichtbaren Welt selbst, während das Wort nur Erreger von Vorstellungen von dieser ist. Das Wort ist nur Vermittler subjektiver Gedächtnisbilder, das Gebäude aber, die Figur oder das Bild, wirken auf uns in ihrer positiven Existenz. Ein Schriftwerk irgendeines vergangenen Jahrhunderts ist uns nur durch Vermittlung zahlreicher Zwischenüberlegungen zugänglich, und nicht zwei Individuen werden den gleichen bestimmten Inhalt daraus entnehmen. Ein unverletzt erhaltener griechischer Apollo aber, dessen Aufstellungsbedingungen wir wieder herstellen, oder ein an seinem Ort erhaltener gotischer Heiliger stehen uns gegenüber wie Mensch zu Mensch, freilich auch je nach dem Fassungsvermögen des betrachtenden Individuums verschieden interpretiert. Unser Erlebnis als solches hat mit der zeitlichen Differenz gar nichts zu tun, es ist ein unmittelbares Stück Gegenwart. In aller Wortdarstellung ist objektive Welt nur insoweit gegeben, als der Hörer oder Leser durch sein subjektives Verhältnis ihr Sinn verleiht. In der bildenden Kunst ist das Verhältnis umgekehrt. Objektive Werke stehen vor uns, mit denen wir uns in subjektiver Deutung auseinandersetzen.

Daraus ergibt sich ein weiterer Vorteil für die geschichtliche Betrachtung besonders in unserem Fall. Das Hauptthema der antiken Kunst ist die plastische Figur. Die antike Malerei ist der Plastik ebenbürtig gewesen, aber sie verwirklichte nicht eine selbständige Welt des Malerischen neben jener der Plastik, so wie dies etwa die moderne Malerei seit der Renaissance getan hat. Mag die Antike auch am Ende der Entwicklung auf eigentlich malerisch landschaftliche Probleme gekommen sein, von diesen Versuchen ist uns zu wenig erhalten, um sie wirklich beurteilen zu können, und zum anderen könnten sie, auch wenn wir sie besser kennen würden, das einheitliche Gesamtbild der Entwicklung nur wenig ändern. Die antike Malerei ist von den gleichen Gestaltungsideen beherrscht wie die Plastik, beide entwickeln sich, wenn auch mit der verschiedenen Gesetzmäßigkeit ihrer Technik, parallel.

Das gleiche ist aber auch in der neuen Kunst der Fall. Der Stil der frühchristlichen Kunst, der byzantinischen, der romanischen, der gotischen und noch teilweise der Frührenaissance ist ein einheitlich plastischer, getragen von der Figur. Führen auch dann nach der selbständigen Herausarbeitung rein malerischer Aufgaben die Wege auseinander, und ersteht in der venezianischen Welt und niederländischen Kunst eine neue Welt des rein Malerischen, für die es in der Antike kein Gegenstück gibt, so bleibt doch die plastisch figürliche Kunst im alten Sinne bestehen, weil sie nie über ihre Grenzen hinaus kann.

Denn die Hauptaufgabe der Plastik ist zu allen Zeiten die einzige, die gleiche: die Darstellung der menschlichen Figur. Diese ist wie eine Bühne, auf der nacheinander die Völker vorüberziehen. Sie können auf ihr ein wechselndes Temperament entfalten, aber sie sind alle an denselben Rahmen gebunden. Die plastische Darstellung des Menschen ist also eine große Einheitsform, unter der wir die verschiedenen geschichtlichen Selbstdarstellungen betrachten können. An innerer Gleichartigkeit und Vergleichbarkeit,an Bestimmtheit und Eindeutigkeit kommt diesem Gegenstand historischer Betrachtung kaum irgendein anderer gleich. Es sei denn die Architektur, die ja eigentlich nur ein besonderer Fall der Plastik ist.

Durch diese Überlegungen haben wir uns den Weg geebnet, um die oben verlassene Frage nach der Bedeutung der Antithese, antike und neue Kunst, wieder aufzunehmen. Denn deutlicher als in irgendeinem Teil der unbildlichen Überlieferung muß sich diese aussprechen in der Abwandlung des einen gleichen Themas der plastischen menschlichen Figur, das beiden

Abb. 3. Bronzefigur, Kopf modern. München, Glyptothek, Beschreibung 444.

Abschnitten gemeinsam ist, das in seiner Variabilität sehr beschränkt, in zahllosen Lösungen uns überliefert ist, die uns direkt gegenüberstehen. Versuchen wir den Gegensatz in wenigen Grundzügen klarzulegen.

Hauptinhalt der ganzen antiken Plastik ist die nackte Figur. Von dieser geht die archaische griechische Kunst aus. Sie ist niemals wieder von der Antike aufgegeben worden. Das Gewand ist ihr nur Ornament des menschlichen Körpers. Als solches kann es sich verschieden verhalten,

Abb. 4. Claus Sluter, Madonna, Dijon. Nach Klass. Skulpturenschatz, Taf. 6.

begleiten, verstärken, sich unterordnen, selbständig agieren. Aber immer ist es nur für jenen da, nur aus ihm zu verstehen, der Sklave seiner Absichten, auch wenn es ihm scheinbar widerspricht.

Alle nachantike Kunst aber geht aus von der bekleideten Figur. Diese ist am Anfang keine andere gewesen als eine antike. Antike Stilisierung wirkt nach bis ins Gotische des 13. Jahrhunderts und wird in verschiedenen Episoden auch vor der eigentlichen Renaissance von der italienischen und französischen Kunst neu aufgenommen. Aber diese Entlehnungen ändern das der Antike entgegengesetzte verschiedene Grundverhältnis vom Körper zum Gewand nicht. Da nämlich der nackte Körper als solcher wenig bekannt und nicht studiert ist, so besitzt er wenig Volumen, eine geringe statisch-mechanische Beweglichkeit und Ausdrucksfähigkeit. Nicht er trägt das Gewand, sondern das Gewand ihn. Weil er sich nicht

Abb. 5. Trauernde vom Sarkophag der Klagefrauen, Konstantinopel.

selbst ausdrücken kann, spricht das Gewand für ihn. Da er den Rhythmus der Falte nicht führen kann, so bildet djese ihre eigene selbständige Kraft und ihre großartige Sprache aus. Die antike Gewandfigur (Abb. 3) lebt von innen nach außen, denn jeder Faltenzug ist Ausstrahlung ihres körperlichen Motivs, eine gotische (Abb. 4) aber sozusagen von außen nach innen. Ihr Leben trägt sich in der Bewegung der Falte vor. Aber da dieses von dem dazu nicht fähigen Körper nicht einheitlich regiert wird, bleibt immer ein Rest von Willkür. Eine wirkliche Einheit von Körper und Gewand kommt nicht zustande. Eine antike Gewandfigur offenbart restlos ihre Existenz, eine gotische wirkt wie ein nie ganz entschleiertes Geheimnis.

Abb. 6. Johannes unter dem Kreuz, Dom in Naumburg a. S.
Nach Klass. Skulpturenschatz, Taf. 278.

Es wäre äußerlich geurteilt, wollten wir dieses verschiedene Verhalten nur auf die verschiedene Lebenssitte zurückführen, also auf die gymnastische der alten, auf eine asketische der neuen Zeit. Als ob es nicht auch in dieser blühende Körper und sinnliche Menschen gegeben hätte. Der Grund liegt tiefer. Antike und neue Kunst haben ein verschiedenes Verhältnis zur Geste. Diese ist der Ausdruck für die momentane Bestimmung des Willens eines Individuums. An ihr läßt sich ablesen, inwieweit dieses durch ein Begehren, einen Affekt, ein von außen her wirkendes Ziel in seinem allgemeinen, in der Ruhe gegebenen Zustand verändert wird. Je nach ihrem Charakter wird eine Persönlichkeit von dieser Reaktion schwächer oder stärker ergriffen, je nach ihrer Willensbeherrschung den Reflex des Getroffenseins nach außen projizieren. Die Geste ist die Resultante zwischen dem Beharrungsvermögen des Individuums und der Angriffskraft einer Situation.

In der Antike ist dies Beharrungsvermögen so groß, daß die Geste beinahe gar keine Rolle spielt. Dem momentanen Effekt wirkt jedesmal die Ruhe der Figur entgegen, die von außen wohl verändert, aber nie aus ihrem Gleichgewicht gebracht werden kann. Immer herrscht der Torso, also der eigentliche Körper. Es gibt kein Mienenspiel, keine selbständigen Ausdrucksbewegungen der Arme und Hände. Die Darstellungen höchster Affekte sind in der antiken Kunst so selten, daß die Absicht deutlich ist, ihnen überhaupt aus dem Wege zu gehen.

Diese Selbstbeherrschung der Figur ändert sich sehr bald nach der Antike. In der eilenden Bewegung der Apostel auf dem ganz in antiken Formen gehaltenen Sarkophag des Rinaldus in Ravenna (L. von Sybel, Christliche Antike II, Abb. 49) liegt eine sehnsüchtige Hingabe, die ein antiker Meister nur Barbaren erlaubt hätte. Das Brustbild des Evangelisten in Konstantinopel (Wulff, Altchristliche Kunst, Abb. 1) ist ganz beherrscht vom Ausdruck asketischer Ekstase.

Je mehr aber der eigentliche Körper die Gewalt über die Erscheinung verliert, desto mehr wird die Geste entfesselt. Schließlich regiert sie. Das Leben der Figur liegt außen, das Gefühl hat eine Gewalt, dem der Körper nicht mehr entgegenwirkt, so daß er ganz davon erschüttert erscheint.

Eine Trauernde am sidonischen Sarkophag (Abb. 5) ist nur wie in einen Traum versunken, keine Falte ihres Gewandes ist in Unordnung geraten, nicht die erste Leidenschaft des Schmerzes wird gezeigt, sondern sein Ausklingen. Der Johannes aber im Naumburger Dom (Abb. 6) windet sich weinend und wühlt in den Falten seines Kleides.

Leben der Falte, Ausdruck des Gesichts, Geste und Körperbewegung haben also in aller neueren Kunst eine Freiheit, wie sie die alte nicht kannte. Aber diese Freiheit ist nicht etwa Auflösung und Anarchie, sondern entspricht ebenso wie die Selbstbeherrschung der antiken Figur einem einheitlichen Willen. Nur ist dieser ein ganz anderer wie in der Antike. Es ist der neue Wille der Seele.

Eine Antithese freilich in dem Sinne, als habe die antike Kunst ein rein körperliches Dasein geschildert, die neue ein rein geistiges, wäre gänzlich verfehlt. Denn auch die alte Kunst hatte es mit dem ganzen Menschen zu tun, mit jenem, der die Tragödie und die Philosophie erfand und zur ersten größten Blüte entwickelte. Aber beide bedienen sich des Körpers, des gemeinsamen Instruments, in ganz verschiedener Weise. In der antiken bilden Körper und Geist eine Einheit, in der neuen einen Zwiespalt. In jener mündet alles Geistige in eine harmonische körperliche Existenz, in dieser soll die körperliche Empfindung sich in eine rein geistige auflösen. Sie vermag es nie ganz, daher ewiger Kampf.

An Entwürfe wie die in der Mitte des 14. Jahrhunderts fallenden Grabdenkmäler des Bischofs Otto von Wolfskehl im Dom von Würzburg oder des Friedrich von Hohenlohe im Dom von Bamberg (Abb. 8) hat die Antike nie denken können. Ihre Ansicht vom Leben hat sie in zahlreichen uns erhaltenen Grabdenkmälern ausgesprochen, die ein halbes Jahrtausend begleiten und manchen Wechsel der Gesinnung reflektieren. Aber in ihrem Zentrum bleibt diese sich immer gleich. Die Grabplatte schildert den Glanz des Lebens. Ist im Altertum niemand alt geworden, daß wir auf den Grabreliefs keine Bilder alter Männer oder greiser Frauen haben? So wie der Gortyner Sosinus (Abb. 7) in seiner Ädicula stolz und gelassen wie ein Gott sitzt, mit hochgewölbter Brust tief atmend und mit lässig umhülltem Körper, vom athletischen Spiel leicht ermüdet, so strahlen von hunderten ähnlicher Werke die gesunden Körper ohne irgendeine Andeutung der Zerstörung oder eines ihr Gleichgewicht alterierenden Affekts.

Im Hohenlohe aber ist das Senile absichtlich aufgesucht. Unter dem Gewand ist kaum mehr ein Körper, sondern nur mehr ein Skelett. Die Bewegung ist nicht mehr körperliches Stehen oder Schreiten, sondern wie geisterhaftes Schweben. Das Gefängnis Leib ist zerfallen und haftet nur noch wie die letzte abzustreifende Hülle, aus der sich die Seele, die lange gemarterte, emporschwingt.

Wir erwarten den Einwand, daß in den gewählten Beispielen kontrastierender Parallelen

Abb. 7. Grabrelief des Sosinus, Paris, Louvre.
Nach Phot. Giraudon.

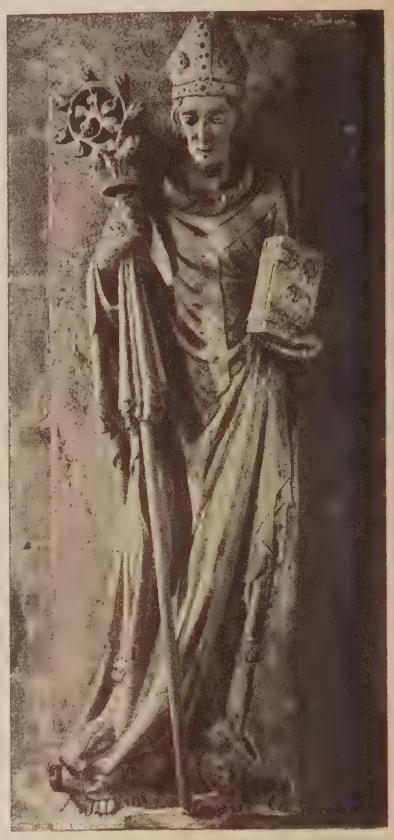


Abb. 8. Grabplatte Friedrichs von Hohenlohe, Dom zu Bamberg.
Nach Phot. Stoedtner 32288.

die Gotik wohl einen äußersten Gegensatz zur Antike bedeute, daß dieser aber nicht der ganzen späteren Kunst eigentümlich sei. Die Entwicklung der neuen Kunst verläuft freilich nicht ganz einheitlich und geschlossen, schon deshalb, weil die Antike immer wieder in sie eingegriffen hat. Die Gotik selbst hat ja Ideen von ihr aufgenommen. Desto beweiskräftiger ist ihre Abwendung davon.

Als die Renaissance mit der neuen Eroberung der nackten Figur und mit einem bewußten, konsequenten Studium der Antike mit dieser sozusagen auf denselben Plan tritt, findet sie neue Formen der Gestaltung, eine neue Mechanik und Architektonik der Figur. Es beginnt ein der Antike ähnliches Leben, von Sinnlichkeit und leidenschaftlicher Aktion erfüllt. Es herrschen neue Gesetze klarer harmonischer Schönheit. Das geistige Sein wird wieder von einem körperlichen getragen, das Ethos der Figur wird frei und groß.

Die Frage ist alt und immer neu verhandelt, ob diese Wandlung der Form eine wirklich totale neue menschliche Existenz bedeutet. Das Verhältnis der Renaissance zur Gotik geht uns hier nichts an, aber der Antike gegenüber hat sie sich selbst klar genug ausgesprochen. Keiner mehr als Michelangelo, der am leidenschaftlichsten mit ihr gerungen.

Die eine der „Tauschwestern“ vom Ostgiebel des Parthenon (Abb. 9) stützt den Oberkörper leicht in dem Schoß ihrer Schwester und lehnt sich an sie an. Die eigentliche Last ruht auf einer mit einer Decke belegten Erderhebung. Die Gestalt mag eben noch im Schoß der älteren geruht haben, von dieser gekost und behütet. Nun hat sie sich leicht erhoben, gewiß mit dem jetzt fehlenden Kopf einstmals nach links in die Ferne blickend. Wie mühelos und

im Genusse ihrer selbst liegt die königliche Figur! Die Linien des Gewandes folgen dem Rhythmus ihrer Bewegung. Die Falten rieseln von den vollen Brüsten zum Becken, wo die Gürtung sie leicht staut. Dann umschreiben sie wieder die Wölbung des Unterkörpers, bis der um die Beine gebreitete Mantel in mächtigen Zügen eine neue Bewegung aufnimmt und in einheitlichem Duktus bis zum Ansatz der Füße zu Ende führt. Der Oberkörper spielt in einer gesonderten Fläche gegen das Becken und dieses gegen die Schenkel, aber von der Stelle ab, wo der Chiton in der Bewegung des sich Erhebens von der Schulter geglitten ist, bis zu den Füßen durchströmt die Figur eine Bewegung.

Michelangelo hat in der Figur der Aurora (Abb. 10) die gleiche Aufgabe vorgenommen, aber er gibt eine ganz andere Lösung. Auch die Aurora erhebt sich eben aus der Rückenlage der Ruhe, aber nicht mühelos, sondern mit schweren Gliedern. Wie stöhnend und noch nicht ganz vom bleiernen Schlaf entlassen wendet sie, ihrer Glieder noch nicht wieder mächtig, das schwermütige Haupt zur rechten Achsel und kann es noch nicht frei erheben. Der herkulische, in scharfen Winkeln eingestützte Arm braucht alle Kraft, den Oberkörper zu halten, daß er nicht aufs neue niedersinkt, und im Gegenspiel sucht das aufgestemmte linke Bein den Leib herüberzudrehen, der nicht gehorcht. Wie in ohnmächtig müßigem Gähnen greift die Linke an den Schleier, lethargisch, ohne ihn wirklich zu erfassen, und auch die rechte Hand ruht wie gelähmt, ohne sich aufzustützen.

An der Parthenonfigur ein Fluß der Bewegung, die dem Willen mühelos folgt, bei der Aurora ein Kontrapost der Glieder, der nicht willkürlich ist, sondern einem Willenskontrast der Figur dient. Der Körper ist eine Last, die nicht gehorcht. Er ist riesenhaft, und es ringt auch ein riesenhafter Wille mit ihm. Aber keiner siegt.

Dieser Konflikt, der in allen Werken des Michelangelo wiederkehrt, ist der Antike unbekannt. Ihr Körper gehorcht dem Willen in unbewußter Natürlichkeit, denn der Wille heischt nichts von ihm, was über seine Kraft geht. Er begehrt nichts Übermenschliches.

In einem Falle hat die Renaissance eine Antike kopiert. Aber kopiert nicht nur, sondern auch korrigiert. Ihre Korrektur wurzelt im Unterschied zweier Welten.

Über die Herkunft der Kopie des Kopfes des Laokoon im Besitz des Herzogs von Arenberg in Brüssel (Abb. 12) ist nichts bekannt. Sie kann nur eine Arbeit des Barock sein. Unverkennbar sind die Grundzüge des Originals beibehalten, die Anordnung von Haar und Bart, die Einteilung des Gesichts, die Grundzüge des Schmerzes. Nur die Neigung des Kopfes zu seiner Schulter ist verändert. Der Laokoon des Originals (Abb. 11), außer sich vor Schmerz und Verzweiflung, krümmt sich, drückt die Brust heraus und preßt den Kopf in höchster Anstrengung zurück und nach der linken Schulter. Die Kopie mildert diese Haltung und bringt damit von vornherein einen fremden Zug. Sie gibt nicht die letzte physische Anstrengung, sondern die beginnende Ermattung.

Tiefer greifen die Änderungen im Antlitz selbst. Die Flächenbehandlung ist eine andere. Bei aller malerischen Bewegtheit der Formen des Originals herrscht in ihnen doch eine gewisse Großflächigkeit. Die Flächen, scharf voneinander abgesetzt, sitzen gleichwertig nebeneinander. An der Arenbergschen Kopie sind sie in einem viel aufgeregteren Relief aufgelöst, die Schatten sind vertieft, lebhafter und weniger scharf begrenzt, verteilt. Am Original hält ein gleichmäßig andauernder Schmerz das Gesicht wie in momentaner Erstarrung, an der Kopie huscht er wie Wetterleuchten darüber. Welche Empfindung aber leuchtet plötzlich auf! An der Kopie sind alle Züge um das Auge gebettet, führen darauf hin, gehen von ihm aus. Das Auge aber liegt ganz tief in die länglich schmal verzogenen Lider gebettet. Darin aber ein wunderbarer

Abb. 9. „Tauschwestern" vom Ostgiebel des Parthenon, London, British Mus., Catal. 303 L und M.

Blick, der aus dem Innersten der Seele kommt, viel mehr wie körperlicher Schmerz, Aufblicken zur Gottheit, Bewußtsein moralischer Schuld, Bitte um Vergebung.

Dem Laokoon des Originals ist all das fremd, sein Auge schaut, aber es hat keinen Blick. Er leidet, aber er leidet wie ein unschuldig getroffenes Tier. Er kämpft mit aller Kraft seiner athletischen Glieder, aber die Seele ergibt sich nicht.

Man hat den Laokoon Arenberg, ehe man ihn erkannte, für ein Christusbild genommen. Damit ist die Herkunft seines neuen inneren Lebens ausgesprochen und zugleich die Welt, die dem Original fremd ist.

So kommen wir nach einer Untersuchung, die leicht weiter und tiefer zu führen wäre, wieder zu unserem Ausgangspunkt zurück. Die neue Kunst ist von der alten geschieden durch den neuen religiösen Geist, den neuen Willen und die neue Rolle, deren Träger der Körper ist. Die Trennung ist nicht bloß eine chronologische, sie ist eine im tiefsten Sinn des Wortes inhaltliche.

So angesehen wird die antike Kunst bei all ihrer inneren Entwicklung gegenüber der modernen zu einer großen Einheit. Und zwar zu einer Einheit besonderer organischer Art.

Je mehr nämlich die neue Kunst sich dem reichen und immer reicheren Leben hingibt, das die neue komplizierte Religiosität, der Eintritt neuer Völker in die Geschichte, die verzweigte abendländische Kultur und der wühlende Geist heraufführen, desto mehr verliert sie ihre innere Einheit. Es ist eine Fülle von Kräften aufgelöst, die unaufhörlich miteinander ringen und die Entwicklung unaufhaltsam weitertreiben. Aber was diese an Reichtum gewinnt, verliert sie an Notwendigkeit. Ein neues Werk, an einem antiken gemessen, enthält immer einen geringeren oder größeren Teil von Willkür. Nie ist die Form bis in ihren letzten Teil absolut notwendig, Geist und Körper vermählen sich nie wieder zu einer absoluten Einheit. Es steckt in jedem neuen Werk ein ungelöster Rest, den das Antike nicht kennt.

Abb. 10. Michelangelo. „Aurora", Florenz, Mediceerkapelle.

In der Mannigfaltigkeit der neuen künstlerischen Form schafft sich der neue gärende Geist neuer Zeitalter seine Welt. Er benutzt zur Verwirklichung seiner Ideen auch ein neues Medium, die künstlerische Individualität. In der Kunst Ägyptens ist diese mit Ausnahme einer kurzen Episode unauffindbar. In der Kunst Vorderasiens kennen wir nicht einmal den Namen eines einzigen Künstlers. Aber auch in der griechischen Kunst fehlen uns für halbe Jahrhunderte die Künstlerpersönlichkeiten und in den erhaltenen Werken tritt die Individualität so zurück, daß wir auch nicht eine anonyme daraus konstruieren können. Daß die Zuweisungen einzelner Werke des 5. und 4. Jahrhunderts an die großen bekannten Meister zu den umstrittensten Fragen der antiken Kunstgeschichte gehören, daran mag die Subjektivität jedes Ähnlichkeitsurteils und die Unbestimmbarkeit des Begriffs der Künstlerindividualität zu einem großen Teil die Schuld haben. Aber der tiefere Grund ist doch die innere Notwendigkeit und die gleichartige Stetigkeit der Entwicklung, aus der auch die größte Individualität nie herausspringt. Diese wird von jener getragen und führt sie selbst weiter, Diener und Herrscher zugleich, aber sie gestaltet ein Individuelles nur soweit, als es die allgemeine Idee des Stils erfüllt.

Die neue Kunstgeschichte ist seit der Gotik vor allem eine Geschichte der großen Künstlerpersönlichkeiten. Die antike könnte noch heute ohne ihren Künstlernamen geschrieben werden,

Abb. 11. Kopf des Laokoon. Rom, Vatican, Belvedere 74.
Nach Phot. Alinari.

würde dabei zwar in einzelnen Abschnitten an Bestimmtheit viel, aber an Sicherheit und Geschlossenheit des gesamten Bildes der Entwicklung wenig verlieren. In der neuen ist ein solches Verfahren ohne die größte Einbuße an historischer Wahrheit undurchführbar. Mit dem Auftreten und Vorherrschen der Individualität ändert sich aber auch der Charakter der Entwicklung. Ist diese in der alten Kunst eine gemeinsame große Straße, die alle vereint ziehen wie eine geschlossene Schar, so lockert sie sich in der neuen in einzelne Wege, wo wohl noch diese und jene Gruppe zusammenbleibt, wo aber die großen Einsamen mit mächtigen Schritten über die Höhen vorauseilen. Die Geschichte ist erfüllt von einem ganz neuen herrlichen menschlichen Interesse, indem wir zuschauend beteiligt werden an dem Prozeß der individuellen Auseinandersetzung mit der Welt, den die Antike in der Kunst nirgends ähnlich erkennen läßt. Aber wir erkennen auch Laune und Willkür und die Tragödie des Scheiterns des künstlerischen Temperaments, die dem antiken Künstler erspart blieb.

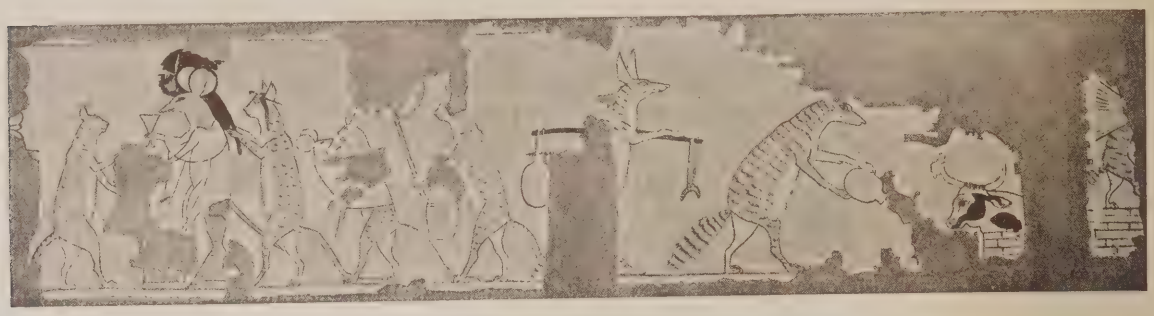
Die neue Kunst ist schon aus dem Grunde zwiespältig geworden und geblieben, weil sie die vollendete alte Kunst vorfand und übernahm. Sie entfernte sich von ihr in ihrer eigenen Entwicklung und wurde wieder von ihr angezogen. Ein vom Mittelalter bis zur Gegenwart immer wiederholter Prozeß der Renaissance. Dieser ist aber nicht eigentlich veranlaßt durch die von der Antike ausgehende Empfindung und einen Gefühlsinhalt, wie ihn der Klassizismus in ihr fand, sondern durch den objektiven Wert ihrer Gestaltung. Welche Gesinnung auch irgendein Zeitalter aussprechen wollte, in der Plastik blieb keine andere Möglichkeit der Realisierung als eben an der menschlichen Figur. Dieses Instrument, seine Statik und Mechanik, sein funktioneller Ausdruck, seine Bewältigung im Relief, seine architektonische Verwendung, eine ganze Welt der Form, war in der Antike jeder späteren Zeit in einer Fülle reifer Lösungen gegeben. Die Frage, wie die abendländische Kunst ohne die Einwirkung jener sich entwickelt hätte, ist sinnlos. Denn diese ist daraus gar nicht wegzudenken. Aber da jene Form für

einen anderen Inhalt gefunden war, ist sie ebenso ein Faktor der Störung wie der Förderung.

Die Antike selbst enthält kein fremdes Element. Sie ist getragen von den Schultern der älteren Kunst Ägyptens und Babyloniens, aber ihr tieferes und reicheres Ethos überholte alles, was vor ihr lag. Sie hat niemals zurückblicken müssen. Sie war sich selbst bis zuletzt genug. Daher besitzt sie ein widerspruchsloses organisches Wachstum wie keine andere Kunst.

Dieses allein zu verfolgen wäre eine Aufgabe des höchsten historischen Interesses, gleichgültig, ob der Inhalt der Entwicklung uns selber noch rühren könnte oder nicht. Allein die Situation, in der Gotik, Renaissance und Klassizismus sich ihr gegenüber befunden haben, wiederholt sich auch in der Gegenwart. Sie wird immer wiederkehren. Die Antike ist ewig nicht als absolutes Ideal. Denn dieses schafft jede Epoche sich selber aus ihren eigenen Zielen. Sondern als größtes Beispiel der reinen Erfüllung künstlerischer Gesetze.

Abb. 12. Kopie des Laokoonkopfes, im Besitz des Herzogs von Arenberg, Brüssel.
Nach Mon. Mém. Piot XVI, 1908, Taf. XXII.



I.

Ägypten.

Die Wurzeln der europäischen Kunst liegen in Ägypten. Die ägyptische Kunst hat den Typus der proportionierten menschlichen Figur geschaffen, von dem alle weitere Entwicklung abhing. Sie führte die reale Rundheit der Erscheinung zuerst bewußt auf die in wenigen Reliefansichten ausgedrückte künstlerische Form zurück. Sie entwickelte zuerst einen zeichnerischen Stil, in dem die Fülle des bunten Lebens einer einheitlichen Anschauung unterworfen ist.

In ihr zuerst ist die zeichnerisch-plastische Darstellung planvoll untergeordnet einem größeren architektonischen Zusammenhang, diesen belebend, aber auch von ihm Maß, Ordnung, Kraft empfangend. Aber sie zuerst schafft auch die große architektonische Form. Sie bildet die bloße Wohnstätte um zu dem durch die künstlerische Form anschaulich gewordenen Raum.

Und dies alles nicht etwa bloß in tastenden Anfängen, sondern in der vollen reifen Entfaltung eines monumentalen Stils. Wenn Stil die Einheitsform der realisierten Anschauung ist, der ein Künstler die Natur unterwirft, so ist die ägyptische Kunst das größte Beispiel von Stil überhaupt. Denn keine andere Kunst gewährt das Schauspiel einer ähnlichen konsequenten Beharrlichkeit. Drei Jahrtausende hindurch behauptet sie das einmal gefundene System ihrer Form, dem jede ihrer zahllosen künstlerischen Äußerungen untersteht. Kein Volk der Alten Welt ist uns durch erhaltene Kunstwerke so gut in den verschiedenen Seiten seines Daseins bekannt wie das ägyptische. Aber in diesem ungeheuren Zeitraum von Kultur vollzieht sich zwar eine viel größere künstlerische Wandlung, als die ältere Forschung erkennen konnte, aber nicht eigentlich eine Entwicklung. Der Stil war so geschlossen, daß ihn zwar die Berührung mit der Kunst Vorderasiens und mit der des vorklassischen und des klassischen Griechenland bereichern aber nicht erschüttern konnte. Er spricht sich in Dimensionen aus, an denen gemessen alles übrige klein wird, in einer Ruhe, von der es ist, als sei sie voll Verachtung für jede andere von der Nervosität ihrer Epoche erfüllte Kunst. Sie ist auch viel umfassender, als das allgemeine Urteil glaubt. Sie ist erhaben, aber auch lieblich, streng, aber auch heiter, fromm, aber auch weltlich, greisenhaft, aber auch kindlich naiv. Wer sich in sie versenkt, der kann eine Weile ihre Grenzen vergessen, denn ihre großen Schöpfungen haben den inneren Reichtum des in seiner Tiefe erfaßten Lebens. Es gibt nicht viele Werke aus der ganzen Geschichte der Kunst, die ihre Nachbarschaft ertragen.

Abb. 13. Horustempel von Edfu.

Die Werke der ägyptischen Kunst sind nicht die ältesten der Welt. Denn aus der jüngsten Entwicklungsstufe des diluvialen Menschen im Paläolithicum sind in Funden aus Nordspanien, Südfrankreich, der Schweiz Gemälde, gravierte Zeichnungen, Relief- und Rundskulpturen erhalten, die zu den größten Rätseln der ältesten Menschheitsgeschichte zählen. (Abb. 14 und 15.) Welchem Volk, welchem Jahrtausend gehören sie an, welches waren die religiösen, die künstlerischen Motive ihrer Hervorbringung? Keine dieser Fragen kann eine auch nur annähernd sichere Antwort erhalten. Wir kennen die Rasse ihrer Künstler nicht, ihre Datierung schwankt um Jahrtausende, wir deuten sie aus religionsgeschichtlichen Parallelen uns bekannter primitiver Völker als Äußerungen des Bannungszaubers, alles ist ganz unsicher. Wir wissen nur, was die Bilder selbst sagen.

Es sind zum Teil außerordentlich hochstehende Schöpfungen eines primitiven Naturalismus. Sie geben Erinnerungsbilder der Tiere wieder, die den primitiven Menschen am meisten beschäftigten. Sie sind als Profilsilhouettenbilder angelegt mit Vermeidung von Verkürzungen. Die Sicherheit des Konturs, das Gefühl für die Proportionen und die Charakteristik des Tieres, die Fähigkeit seine Bewegung wiederzugeben, verraten eine sehr ausgebildete Schärfe der Beobachtung und eine erst nach langer Übung gehorchende Hand, die mit dem ersten Strich trifft. Vorauszusetzen sind Arbeiten in weichem Material, Holz, Leder, Rinde, die uns verloren sind.

Abb. 14. Renntiere, polychrome Malerei, Höhle von Font-de-Gaume.
Nach Rev. arch. 1912, XIX, S. 214, Fig. 21.

Es ist ein Irrtum sie in ihrer Gattung als verschieden von den Werken der späteren Kunst aufzufassen oder sie als den allerersten Anfang der Kunst zu verstehen. Naturalistische Kunst dieser Art bedeutet schon den Höhepunkt einer langen Entwicklung, die wie primitive Kinderzeichnungen (Abb. 16) mit einfachen Abbreviaturen der Wirklichkeit begann. Diese werden in dem fortschreitenden doppelten Prozeß des fortwährenden Vergleichs mit der Natur und der Korrektur darnach, und der Übung in der äußeren Realisierung des innerlich Geschauten allmählich zu jener naturalistischen Präzision gebracht. Es ist das aber ein Vorgang, der in der Geschichte der Kunst unaufhörlich sich wiederholt, den wir jedoch, da die Entwicklung der paläolithischen Kunst noch nicht deutlich ist, bei ihr nicht klarlegen können.

Auch ihre Scheidung als einer „physioplastischen", das heißt rein naturwahren, im Gegensatz zu der späteren Kunst als einer „ideoplastischen", das heißt einer spekulativ bewußt abstrahierenden, ist falsch. Jede naive Kunst hat nur eine physioplastische Absicht, sie will den Teil der Umgebung, für den sie sich interessiert, so ähnlich wie möglich wiedergeben. In ihren ungeschicktesten Zeichnungen glauben Kinder die Natur besser wiedergegeben zu haben als der Erwachsene, und sind befriedigter davon, weil ihre lebhafte Phantasie gerade von dem allgemeinsten Abbild angeregt wird. Aber die primitive Kunst arbeitet ideoplastisch, denn sie hat von dem Ding, das sie wiedergeben will, nur eine allgemeine unbewußte Idee und kann nicht mehr ausdrücken. Die spekulativ bewußte Tätigkeit setzt erst nachher ein und gerade sie führt später zu einer physioplastischen Darstellung, die von der bisherigen Lösung als einer zu wenig erschöpfenden unbefriedigt ist und sie nach der Natur korrigiert. Die falsche Einschätzung der paläolithischen Kunst ergab sich daraus, daß man sie als das erste unmittelbare Erwachen der Kunst verstand und vergaß, daß unendliche Zeiträume der

Abb. 15. Typen von Menschen und Tieren aus der Höhle del Bosque in Alpera.
Nach Rev. arch. 1912, XIX, S. 221, Fig. 28.

Entwicklung menschlicher Fähigkeiten, also auch von Versuchen zur Reproduktion der Außenwelt vorausliegen. Diese Versuche können keine anderen gewesen sein als geometrisch-ideoplastische. Diese Entwicklung aber von einer ideoplastischen zu einer physioplastischen Darstellungsart und nicht umgekehrt ist eine naturgesetzliche, bei verschiedenen Völkern und Kulturen wiederkehrende, die keine Besonderheit der paläolithischen Kunst ist.

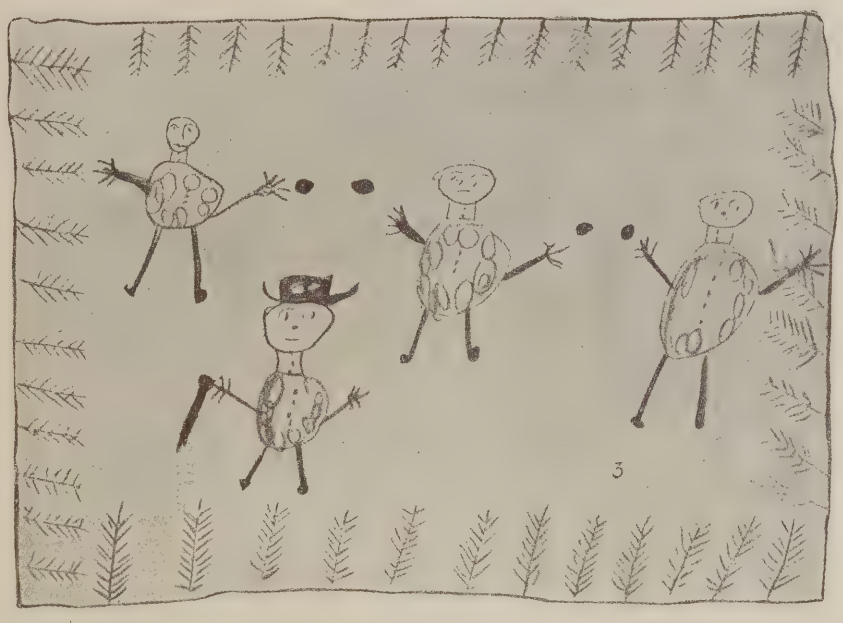


Abb. 16. Kinderzeichnung.
Nach Kerschensteiner, Kinderzeichnungen.

Die Verwandtschaft jener paläolithischen Zeichnungen mit südafrikanischen Buschmannmalereien (Abb. 17 u. 18) und auch in gewissem Sinn mit kretischen Kunstwerken ist wiederholt aufgefallen. An eine Rassenverwandtschaft der Künstler zu denken ist bei den großen Zeiträumen, die die Werke trennen, schlechtweg sinnlos. Die Verwandtschaft ist nur eine der an jedem Orte selbständigen, aber notwendig zu einem ähnlichen Resultat führenden Entwicklung. Es sind „Naturformen des künstlerischen Denkens“.

Dabei wirkt neben dem positiven Element des scharfsichtigen Naturalismus auch ein negativer Faktor mit. Was nämlich trennt diese Werke von denen der geschichtlichen Kunst, so daß sie eine Welt für sich bilden?

Es ist der Mangel eines architektonisch-dekorativen Prinzips. Die paläolithischen Tierdarstellungen sind Einzelbilder, die unverbunden nebeneinander stehen. Sie sind nirgends, sie kennen keine Terrainangabe, keine Basislinie, sie haben keinen Ort. Auch in den Fällen, in denen eine Handlung oder ein Zustand dargestellt wird, der mehrere Tiere oder Tiere und Menschen zusammenschließt, also eine weidende Herde oder Jagd, werden nur für sich gesehene Bilder über die Fläche zerstreut aneinandergereiht, ohne Rücksicht auf ihr gegenseitiges Verhältnis, auf Proportion, Nacheinander oder Hintereinander. Die Bilder haben keinen Rahmen, der sie zu einer Einheit zusammenschließen und ihre Anordnung bestimmen könnte. Auch da, wo sie Geräte verzieren, folgen sie nicht etwa deren Form, diese belebend, sondern sie bilden einen von ihr unabhängigen abstrakten Schmuck, der sich unverändert auch an anderen Orten findet. Daher führen diese Bilder trotz ihres Naturalismus doch ein sozusagen schattenhaftes Dasein. — Die paläolithische Kunst verliert sich in Europa ohne irgendeine uns erkennbare Nachwirkung. Sie bleibt Episode, die zwar die Kulturgeschichte als interessantestes Zeugnis der ältesten Menschheit nicht mehr vermissen dürfte, die aber der Kunstgeschichte fehlen könnte, ohne bemerkt zu werden.

Abb. 17. Buschmannmalerei vom Esikolumiberg.
Nach Amtl. Ber. aus d. Kgl. Kunstsamml., Berlin, XXX. 1908/9, Sp. 47/48, Abb. 29.

In dieser paläolithischen Kunst ganz verwandten Bildungen setzt auch die ägyptische Kunst der Vorgeschichte ein. Sie aber mündet in einer klaren Entwicklung in die große Kunst der historischen Zeit.

Die Fresken (Abb. 19) stammen aus dem von Quibell entdeckten Grab von Hierakonpolis-Kom-el-ahmar in Oberägypten. In die gleiche Zeit gehören nach Inhalt und Stil der Bilder die handgemachten mittelägyptischen Gefäße aus hellbraunem, ungeglättetem Ton mit Verzierungen in matter braunroter Farbe (Abb. 20). Eine genaue zeitliche Bestimmung dieser Werke ist unmöglich, da wir das Tempo der Entwicklung der ältesten Zeit nicht kennen. Wahrscheinlich gehören sie ins 4. Jahrtausend.

Der Stil dieser Zeichnungen ist dem „paläolithischen" verwandt. Es müssen ihnen Versuche vorausgegangen sein, zerstreut, Übungen ähnlich, zusammenhanglos wie die spanischen und südfranzösischen Höhlenzeichnungen. In Hierakonpolis aber ist schon der entscheidende Schritt vorwärts gewagt, und es zeigt sich auch der Beginn eines individuell ägyptischen Stils. Gegeben ist nicht mehr bloß ein zusammenhangloses Nebeneinander einzelner für sich gesehener Bilder, sondern eine Szene. In dieser liegt ein gewisser Plan. Ein Geschehen wird aufgerollt in sukzessiven Bilderreihen. Der erste Fall einer Erzählung in Bildern. Thema: Nilfahrt.

Im Zentrum große Barken mit zeltähnlichen Bauten. Die Figuren in annähernd richtigem Größenverhältnis zu ihnen. Auf beiden Seiten verteilt, denn sie sollen die Staffage der Flußufer wiedergeben. Sie sind aber nicht planlos zerstreut, sondern in einzelnen Gruppen gefaßt. Tiere in Reihen durch eine Terrainlinie geeint. Frauen mit Kindern, Menschen mit Tieren kämpfend, Böcke auf einem Berg stehend.

Abb. 18. Buschmannmalerei aus einer Höhle im Ulusingatital.
Nach Amtl. Ber. XXX. 1908/9, Sp. 47/48, Abb. 29.

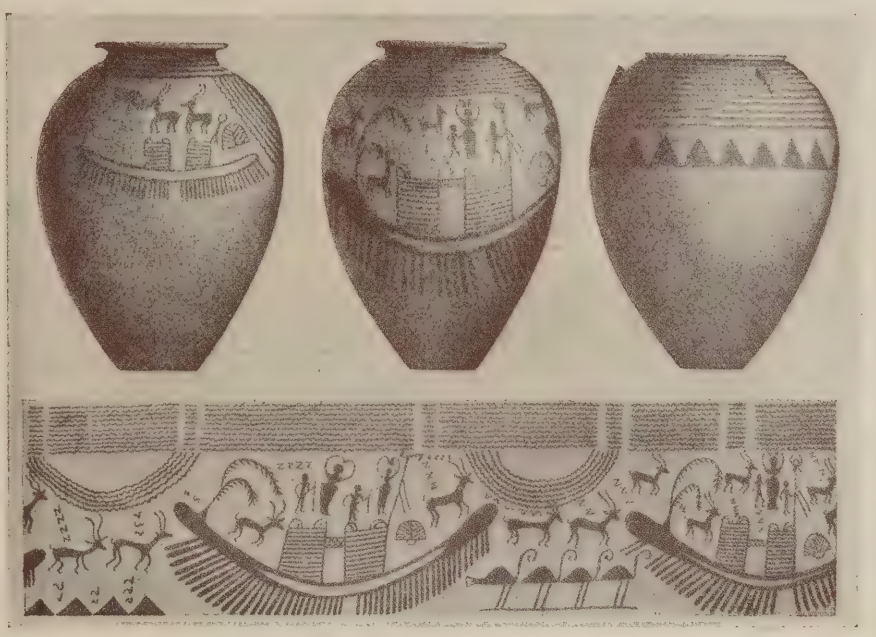


Abb. 20. Vordynastische Tongefäße mit roter Mattmalerei.
Nach De Morgan, Origines I, Taf. X.

Alles wird in einem konsequenten Silhouettenstil ausgedrückt, der aber schon einen gewissen Eigensinn verrät. Er will so sachlich wie möglich sein, zeigt z.B. an den Barken eine Fülle von technischem Detail. Er ist eigentlich episch, geht immer auf eine Handlung aus. Er geht schwierigen Ansichten nicht aus dem Weg, löst sie aber dadurch, daß er das sich verkürzende Fernbild oder die Obenansicht vermeidet und dafür den übrigen gleichwertige Figuren in unnormaler Lage gibt: die Ziegen am Felsen sind rund um ein Rad geordnet, der Unterliegende der Kampfszene steht auf dem Kopf.

Den Zeitraum abzuschätzen, der zwischen diesen Bildern und der merkwürdigen Gruppe von Reliefdarstellungen liegt, die unter dem Namen „Schminktafeln“ bekannt sind, ist einstweilen unmöglich. Auch diese müssen, wie aus stilistischen Unterschieden zu schließen, sich auf eine längere Entwicklung verteilen. Das beste Stück unter ihnen, die Tafel des Königs „Nar-mer“ (Abb. 22), ist mit großer Wahrscheinlichkeit auf einen Herrscher der vereinigten Reiche Ägyptens der ersten Dynastie, also der zweiten Hälfte des 4. Jahrtausends zu beziehen. Sie ist also ein chronologisch gesichertes Denkmal, kein „prähistorisches“ mehr. Sie gewährt uns auch insofern einen festen Punkt, als in ihr der eigentlich ägyptische Reliefstil des alten Reiches zwar noch nicht abgeschlossen, aber doch in den Grundzügen fertig gegeben ist. Sie leitet eine klare Entwicklung ein.

Nach rückwärts aber ist sie durch Form, Material, Zweck und Arbeit mit ihren noch prähistorischen Geschwistern verbunden, in denen der Stil sich erst allmählich, gewiß in einer lange dauernden Entwicklung, konsolidiert. Wir greifen von diesen ein Beispiel heraus, das der Palette des „Nar-mer“ nahe steht, aber noch unreifer ist (Abb. 21). Ein bestimmtes historisches Ereignis: das Schicksal geschlagener Feinde. Oben rechts wird ein nackter Gefesselter von einem Diener des Siegers nach rückwärts gebeugt, links sucht einer mit bittender Gebärde zu fliehen, die anderen, offenbar Verwundete und trotz der geöffneten Augen Tote, werden eine Beute der Raubtiere. Keine Konzentration der Szene, weder inhaltlich noch formal. Die Figuren liegen ohne einheitliche Standfläche durcheinander, die Hauptgruppe mit dem Löwen kann sich nicht durchsetzen. Parataktisch liegt jede Figur neben der anderen, jede einzeln erfunden, wahrscheinlich aus älteren Vorbildern herübergenommen und unbeholfen so zusammengelegt, daß die Fläche, so gut es eben geht, gefüllt wird. Dabei

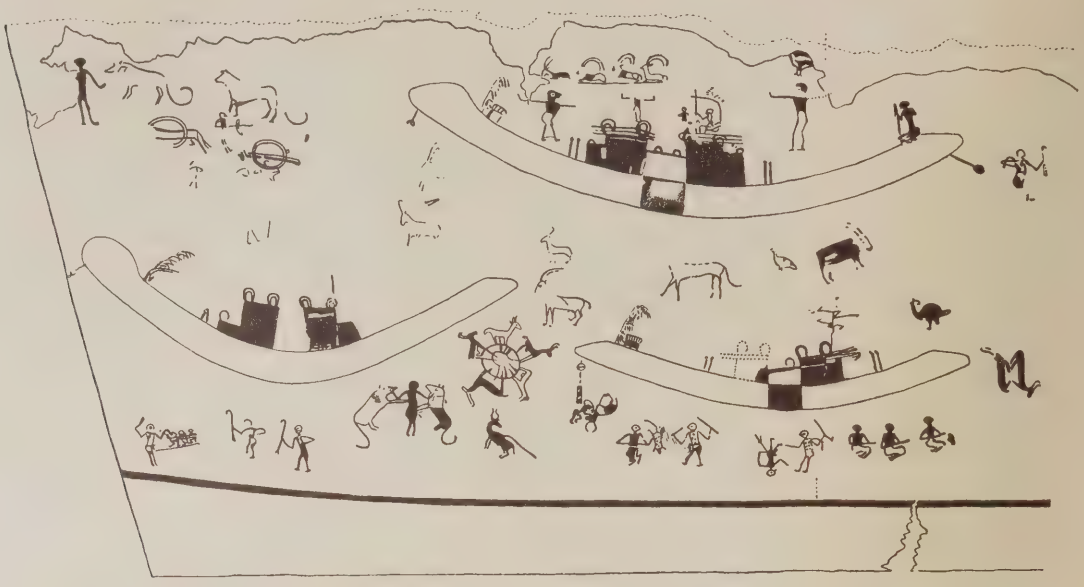


Abb. 19. Fresko aus einem vordynastischen Grabe in Hierakonpolis.
Nach Quibell-Green, Hierakonpolis II, Taf. LXXV.

berühren sie sich, müssen sich, was im Prinzip ängstlich vermieden wird, manchmal überschneiden. Das Interesse gilt einer bewegten Figur. Die liegenden Figuren krümmen, strecken, verrenken sich. Die Silhouetten sind unsicher, scharf erfaßt nur die Vögel und die Libyerköpfe. Noch herrscht keine einheitliche Konvention für die Projektion der Figur, die Oberkörper sind teils in einem flauen Profil, teils in einer Dreiviertelansicht gegeben. Das Neben- und Hintereinander ist ein Übereinander. Gehen, Stehen oder Liegen gelingt nicht. Der Ausdruck liegt in den Extremitäten, aber diese werden nicht vom Körper regiert. Die Hauptabsicht aber zu verwirklichen gelingt, das Gewühl einer Katastrophe wiederzugeben, die über ohnmächtige Menschen hereingebrochen ist.

In der Tafel des „Nar-Mer“ (Abb. 22) ist das Gewölbe primitiver Unordnung durchbrochen. Das erste Denkmal ägyptischer Repräsentation des Herrschers. Er ist Hauptfigur schon der Größe nach. Die Vielheit der wirren Szenen ist konzentriert auf symbolische Haupthandlungen. Das Chaos ist aufgelöst in komponierte Gruppen, der barbarische Tumult gebändigt durch die höfische Zeremonie. Durch Streifeneinteilung erhalten die Vorgänge ihren Rang in der Hofchronik. Die Figuren stehen auf einer Bodenlinie. Es herrscht die Ordnung eines konsolidierten Staatswesens. Die Platte selbst hat ihre ovale Form beinahe verloren und nähert sich dem rechteckigen Bilde, das Selbstzweck wird.

Oben flankiert in von vorne gesehenen menschgesichtigen Kuhköpfen die Gottheit das Wappen. Die tumultuarische Kriegsszene, die früher den ganzen Raum einnahm, ist in die untersten Streifen verdrängt, auf deren einem der König in der Gestalt des Stiers die feindliche Festung zerstört, aus der die Verteidiger entfliehen, wie auf dem andern die zwei laufenden. Der Stil dieser Figuren ist dem des vorhergehenden Stückes verwandt, die Bewegung haltlos, die Körper verrenkt, der Kontur zackig. Die Stilisierung der Figur ist noch im Fluß, die linke Seite des Oberkörpers ist an den drei Fliehenden verschieden gegeben. Auch der

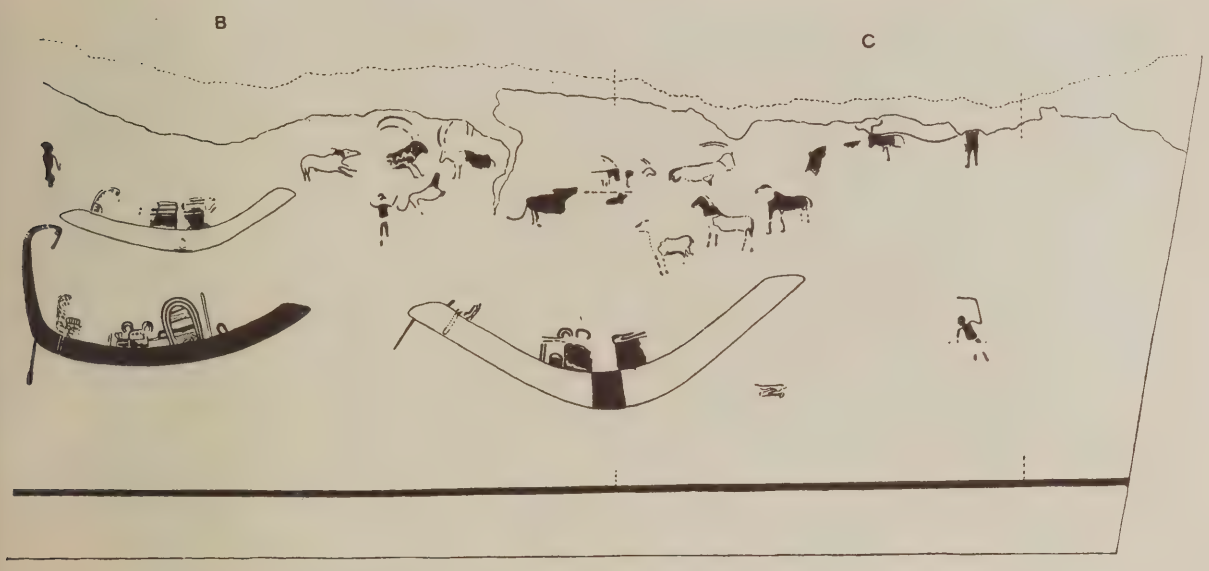


Abb. 19 (Fortsetzung). Fresko aus einem vordynastischen Grabe in Hierakonpolis.
Nach Quibell-Green, Hierakonpolis II, Taf. LXXV.

Hauptstreifen der einen Seite, die bizarren, an Stricken gehaltenen Tiere, deren Hälse die Schalenvertiefung umrahmen, ist ein Rest des älteren Stils wie er nachher nicht mehr vorkommt.

Aber der Stil der beiden Repräsentationsszenen ist beinahe schon der klassische. Auf der schmäleren ein Triumph. Zwei Reihen von Geköpften, denen man das Haupt zwischen die Beine gelegt hat. Der Künstler lernt während der Arbeit. Die zwei untersten des ersten Streifens sind wie die üblichen schreitenden Figuren gegeben. Er macht sich klar, daß damit die beabsichtigte Obenansicht auf flach daliegende Körper schlecht herauskommt, und dreht den übrigen die Füße gegeneinander. Auf diese Leichenreihen zu bewegt sich der königliche Zug. Vier Standartenträger, die wohl paarweis schreitend zu denken sind, nachher größer, also von höherem Rang, einer mit langem Haar und reichem Schmuck von Bändern, dann der König selbst mit der Krone von Unterägypten, im Schurzgewand, von dem hinten ein langer künstlicher Schwanz niederhängt, in der Linken als Zeichen der Majestät die Keule, in der Rechten die Peitsche haltend, hinter ihm als Diener ein Vornehmer mit Kanne und Sandalen.

In gleicher Haltung steht der König in der Hauptdarstellung, wo er mit der Krone von Oberägypten bedeckt, den wehrlos in die Kniee gesunkenen vornehmen Widersacher beim Schopf packt, um ihn mit der erhobenen Keule zu zerschmettern. Hinter ihm, wegen Raumnot, auf gesonderter Standlinie, wieder der Sandalenträger. Über dem Feind ruhmredige Inschrift: der Horussperber als Symbol des Königs hält in dem als Hand gebildeten Fang an einem Strick das Haupt des Feindes, das aus dem Sumpf hervorragt. Sechs Papyrusblüten stehen als Zahl der Gefangenen: sechs Tausend.

Diese Kompositionen sind das Vorspiel zur vollen Entfaltung des Stils. Was dieser an Kenntnis der Natur braucht, um sich auszusprechen, ist noch nicht ganz aber beinahe gewonnen. Die Figur des Königs ist überschlank mit zu hohen Beinen, sie steht unsicher. Der

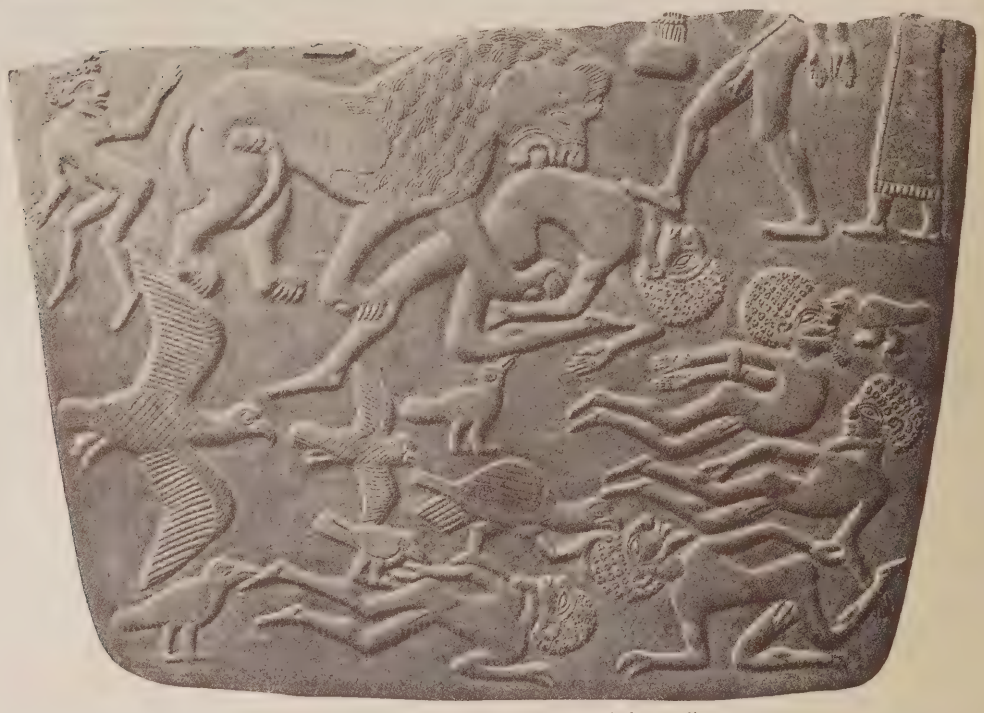


Abb. 21. Fragment einer „Schminktafel“.
Nach Capart, Prim. art in Egypt, S. 240, Abb. 179.

Kontur hat noch nicht die spätere straffe Prägnanz, die Geste ist schläfrig wie in dem kraftlosen Packen der Keule in der Mitte des Griffs. Die primitive Kunst spricht aufgeregt wie lebhafte Kinder. Nun wird Feierlichkeit verlangt, aber sie hat noch keine Würde. Noch drängen sich die Bilder und rauben sich den Platz. Die Hieroglyphen scheiden sich noch nicht deutlich als Schrift vom Bilde. Alles soll genau erzählt werden, Ereignis, Tracht, Symbole, aber das Detail kann noch nicht untergeordnet werden. Die Reliefbehandlung selbst ist einförmig, die Figuren sind in der Linie scharf umrissen, aber in der Innenfläche glatt, so daß sie wie ausgeschnitten wirken.

Indes, bei all diesen Mängeln ist eines schon deutlich, die Fähigkeit dieser Kunst zu ihrer großartigen symbolischen Typik. Der Kampf mit dem Feind ist gelöst in drei Szenen von je zwei Figuren, Eroberung der Festung, Fliehende, Vernichtung des Herrschers. Alles unruhige Beiwerk ist abgeschüttelt, jede Szene straff gebaut. In dem keulenschwingenden König ist der aristokratische Typus geschaffen, der eleganten, schlanken und doch kräftigen Figur, den die reife Kunst vollendete. Der Kontrast des Geschlagenen zu ihr spricht deutlich genug in Geste und Kontur. Beide zusammen bilden eine geschlossene Gruppe, die erste, die uns in der Geschichte der Kunst begegnet. So gibt auch die Prozession nicht mehr bloß eine Reihung, sondern einen wirklichen Aufzug. Die Bilder stufen sich nach ihrer Bedeutung.

Es verhält sich ähnlich auch mit der einzelnen Figur. Sie erhält einen klaren, einfach bewegten Umriß. Die naturalistische Wiedergabe, von der z. B. die Beine des Königs ein gutes Stück sind, ist nicht mehr die einzige Absicht. Die Figur soll als Ganzes nach ihrem innern Charakter wirken. Die Silhouette erscheint als Fernbild. Dieses wird freilich mit allerlei aus

Abb. 22. „Schminktafel“ des Königs Nar-mer.
Nach Quibell-Green, Hierakonpolis I, Taf. XXIX.

der Nahsicht gewonnenem Detail ausgestattet, ein doppeltes Verfahren der Darstellung, dessen innerer Widerspruch nur kurze Zeit in der Kunst des mittleren Reiches überwunden wird, aber die Hauptlinien und Grundverhältnisse der Figur bleiben klar und übersichtlich. Auf das Gesetz der Projektion der Figur in die Reliefläche kommen wir bei den Reliefs des alten Reichs zu sprechen. Bei aller Fähigkeit zur Abstraktion herrscht aber jene Sachlichkeit den Dingen gegenüber, die von da an Erbgut der ägyptischen Kunst bleibt.

Es dauert nicht mehr lange und sie erreicht ihre erste Höhe. Die Stele des „Königs Schlange“ (Abb. 23) hat viele Vorläufer. Denn die Verbindung ihrer drei Elemente, Sperber, Schriftzeichen und Fassade eines Gebäudes zum Königswappen, ist uns von zahlreichen Funden aus den archaischen Königsgräbern bei Abydos bekannt. Absolute Datierung ist nicht möglich. Die Stele gehört einem König der ersten Dynastie aus der unmittelbaren Nachfolge des Menes, des Begründers des einigen Ägypten, etwa Ende des 4. Jahrtausends.

Der König ist die jeweilige Inkarnation des Sperbergottes Horus. Daher das Bild des Vogels über der „hohen Pforte“. Diese ist noch näher bestimmt durch den Namen ihres jeweiligen Inhabers, also hier der Schlange darüber. Nicht dieser typische Inhalt, sondern seine formale Behandlung macht die Größe des Monuments aus.

Dem feingliedrigen Rippenwerk der doppeltorigen Palastfassade im unteren Teil des

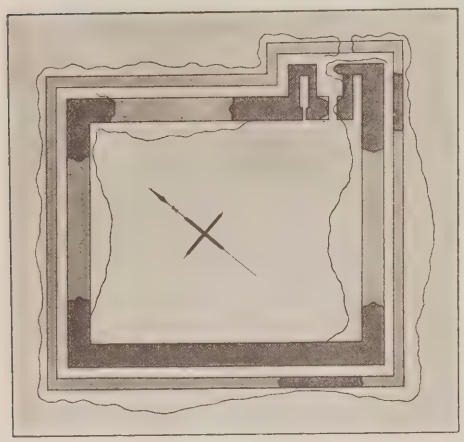


Abb. 24. Plan einer vordynastischen Festung.
Nach Quibell-Green, Hierakonpolis II, Taf. LXXIV.

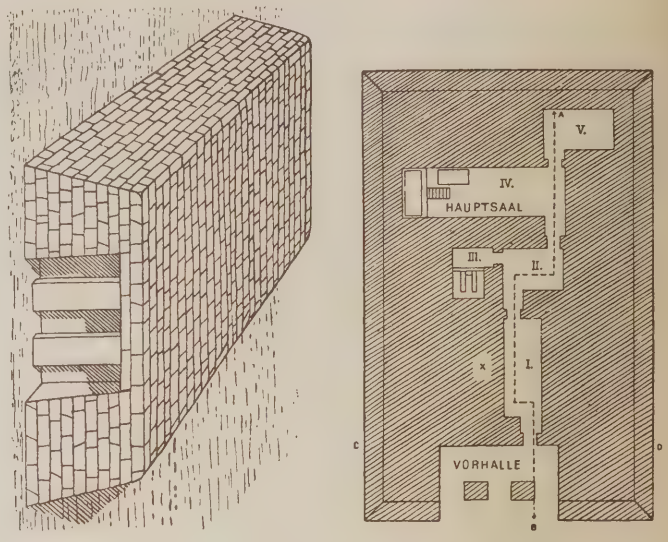


Abb. 27. Mastaba des Gem-ni-kai, Grundriß und Aufbau.
Nach F. W. von Bissing, Mastaba des Gem-ni-kai I, Taf. I.

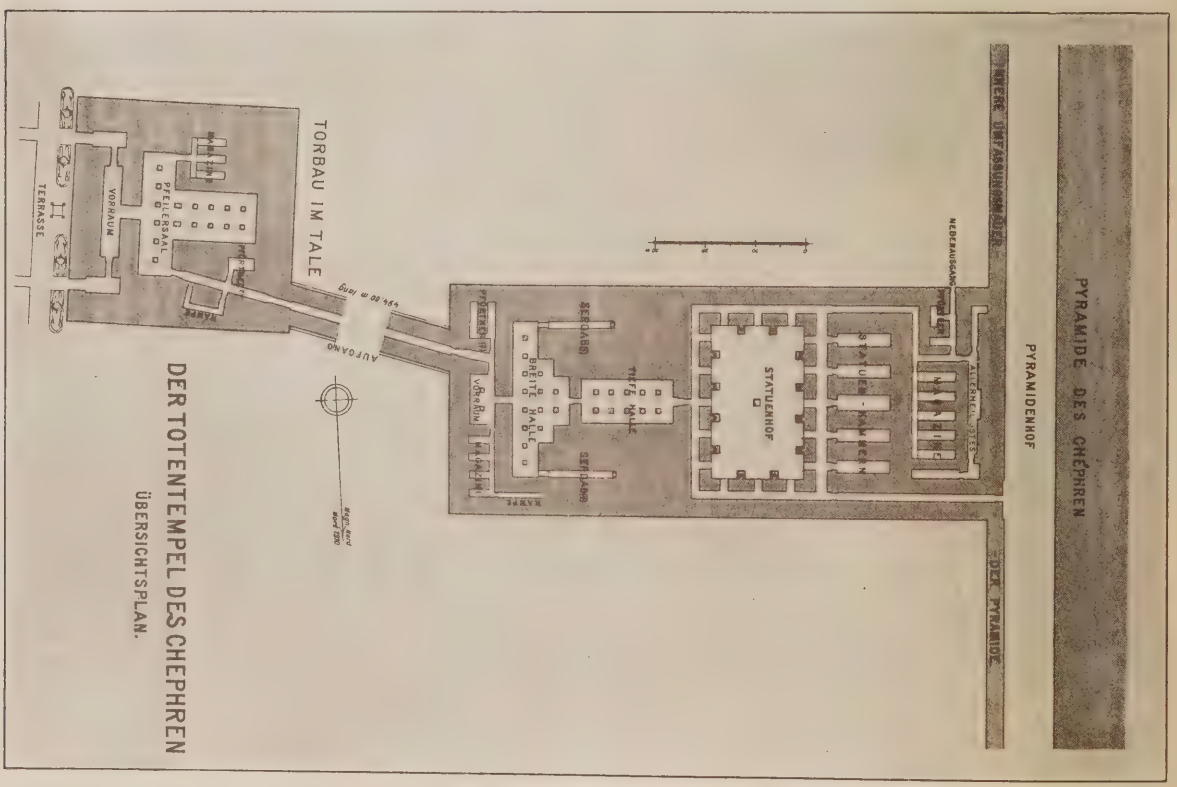


Abb. 30. Totentempel des Chephren, Übersichtsplan.
Nach Hölscher, Grabdenkmal des Königs Chephren.

Rechtecks mit ihrem vertikalen Rhythmus der gehäuften Parallelen ist die Viper entgegengestellt, elastisch aufzischend in der Diagonale ihres freien Feldes. Als wäre das alles aber Zwergenwelt, deckt es der majestätische, in anderer Proportion gehaltene Vogel.

Seine Stilisierung ist von der größten Art: ein paar breite Flächen, kaum Detail, mächtiges Auge und Krallen, das Relief tief geschnitten, so daß ihn geheimnisvolle Schatten umgeben. Der Bildraum ist frei benützt, so daß das Bild wie von Luft umgeben sitzt. Kein unsicherer Zug mehr, souveräner Stil. Die erste große Fassung eines heraldischen Themas, vielleicht die erhabenste, die je eine Kunst gefunden.

Dieses Werk ist von den unruhigen Anfängen der ägyptischen Kunst, ja noch von dem schwankenden Stil der Schminktafel des „Nar-mer“ so weit entfernt, daß die Frage berechtigt ist nach dem Ursprung der neuen in ihm lebendigen Kraft. Keine Entwicklung vom Naturalismus führt dergleichen herbei: die Einfachheit der Form, die Empfindung für den Kontrast, die Größe der monumentalen Anschauung. Der Fortschritt kommt aus einer anderen Kunst, auf die uns die Palastfassade verweist. Es wirkt die große Architektur. Ihren Charakter haben wir kurz zu schildern.

Abb. 23. Stele des „Königs Schlange“.
Nach Mon. Mém. Piot XII, 1905, Taf. I.

Auch die Baukunst muß ihre Grundformen in der Zeit der Thiniten und der ersten Dynastie gefunden haben. Ihr ältestes Material ist nicht die nachher so glänzend gearbeitete Steinquader, sondern Rohrflechtwerk, ungebrannter, an der Sonne getrockneter Lehmziegel, Holz. Ihr Ausgangspunkt ist der gleiche gewesen wie bei jedem primitiven Volk. Die Behausung war zuerst eine Wohngrube in der Erde, wird dann eine Hütte oder ein Zelt mit geflochtener Wand, allmählich ein Haus mit Wänden aus gestampfter Erde oder aus Luftziegeln. Der Gott haust ursprünglich nur auf einem eingehegten Platz und erhält dann ein Haus, so einfach wie das des Menschen. Da alle primitive Kultur voller Gefahren ist, gehört zu jeder primitiven Ansiedlung eine Fluchtburg, in nichts weiterem bestehend als in starker Umwallung und Torbefestigung eines von der Natur gegebenen oder künstlich geschaffenen Platzes.

Abb. 25. Blick auf die großen Pyramiden.

Bis hierher ist die freilich nur aus wenigen Resten zu erschließende Entwicklung nicht merkwürdig; sie ist nur eine von zahlreichen ethnographischen Parallelen. Nur eine Eigenschaft schon der frühen ägyptischen Bauten ist interessant, ihre Grundrißbildung im strengen Rechteck (siehe Abb. 24). Ihr entspricht in der Fassade das starke Gefühl für die vertikale und horizontale Linie, wie wir es in der scharf gegliederten Palastfront der Stele des „Königs Schlange" (Abb. 23) kennen gelernt haben. Der Sinn und das Verständnis für die klare geometrische Form setzt also frühe ein und entfaltet unter den besonderen Bedingungen der ägyptischen Landschaft bald seine grandiosen Erfindungen.

Es gibt kein Land der Welt wieder, in dem die Idee der Kultur in einer solchen Konzentration von der Natur vorgezeichnet ist, wie in Ägypten. Die schmale, unendlich fruchtbare Ebene des Nils geleitet von den Gebirgen der Wüste. Ein weiter Blick über die Fläche, begrenzt von den fliehenden Linien der Sandhügel und Felsenplateaus. Dazu die Durchsichtigkeit und Farbigkeit der Luft, welche dem Auge die Ferne

Abb. 26. Pyramiden von Abusir. Rekonstruktion von L. Borchardt.
Nach L. Borchardt, Grabdenkmal des Königs Ne-User-Re.

verbindet und der begrenzenden Linie ihre ganze Schärfe läßt. Im Bau der Landschaft selbst die einfachsten Kontraste von Ebene und Höhe ohne Übergänge, und Dimensionen, in denen alles Kleine verschwindet.

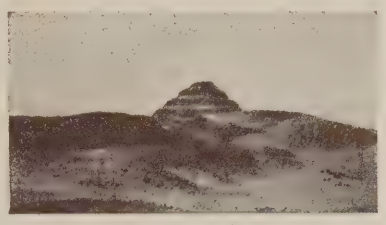


Abb. 28. Pyramide des Königs Zoser von Sakkara.
Nach Maspero, Gesch. der Kunst in Ägypten S. 43, Abb. 70.

Diese Natur, die sich selbst nur im Riesigen gefällt, gab der Kunst keine Situation, wie sie in unendlichem Reichtum später die Landschaft Griechenlands und Italiens gewährte, niedere Hügel und Berge, Wälder und Meerbuchten, auch umschlossene Ebenen, die durch Burg oder Tempel, Theater oder Stadion erst ihre eigentliche Bekrönung oder Fassung erhielten. In der Nillandschaft hatte die Kunst nur zwei Möglichkeiten, Unterordnung, die gleichsam ein spielerisches Nichts bedeutete, oder Konkurrenz mit ihr. Die ägyptische Kunst wählte die zweite. Sie stellte in die Landschaft Kolosse. Nicht nur die Pyramiden, sondern auch die großen Tempel und Terrassenanlagen. Damit war sie zu einem Maßstab verpflichtet, der bis in die kleinste Form nachwirkte.

Die Pyramide. Die drei größten, die berühmten des Cheops, Chephren und Mykerinos (Abb. 25) gehören der vierten Dynastie an. Sie lassen kaum noch den Ursprung aus der einfachen sogenannten Mastaba (arabisches Wort für „Bank") erkennen. Dieser geht ein ältester Grabtypus voraus, wie ihn auch andere Völker kennen. Der Tote wird in die Erdgrube wie ein Schlafender gelegt und erhält, weil seine Seele die Genüsse des Diesseits weiter nötig hat, Speise und Trank, Schmuck und Waffen und woran sonst sein Herz hängen mag, mit ins Grab. Auch bei anderen Völkern wird mit steigender Kultur die Wohnung des Toten wie die Wohnung des Lebendigen gebildet. Das Grab wird ein Bau, der mit der Oberwelt zur Totenverehrung in Verbindung, und durch seine architektonische Form, Grabhügel, Umfriedung, Denkstein usw., sichtbar bleibt. Ägyptisch ist nur die unerhörte Konsequenz, mit der diese Grundform ausgebildet und architektonisch differenziert wird. Denn der Tote erhält nicht allein die eigentliche Grabkammer, sondern an diese schließt sich eine ganze Flucht von Magazinen an, die vom Leben bergen sollen, was in sie hineingeht (Abb. 27). Außen sah ein solcher Grabbau aus wie ein in Stein gefaßter Erdhügel (Abb. 27), als Haus nur erkennbar durch die Türe, durch die die Seele des Toten ein- und ausgehen kann. Eine reicher durchgebildete Fassade von einer älteren Mastaba mag wie die der Stele (Abb. 23) ausgesehen haben.

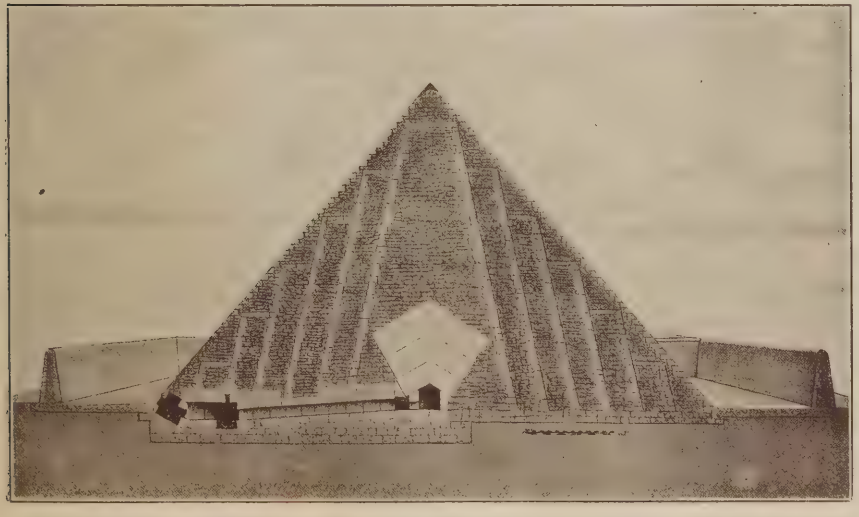


Abb. 29. Schnitt durch die Pyramide des Sahu-re.
Nach L. Borchardt, Grabdenkmal des Sahu-re. Bl. 7.

Damit aber nicht

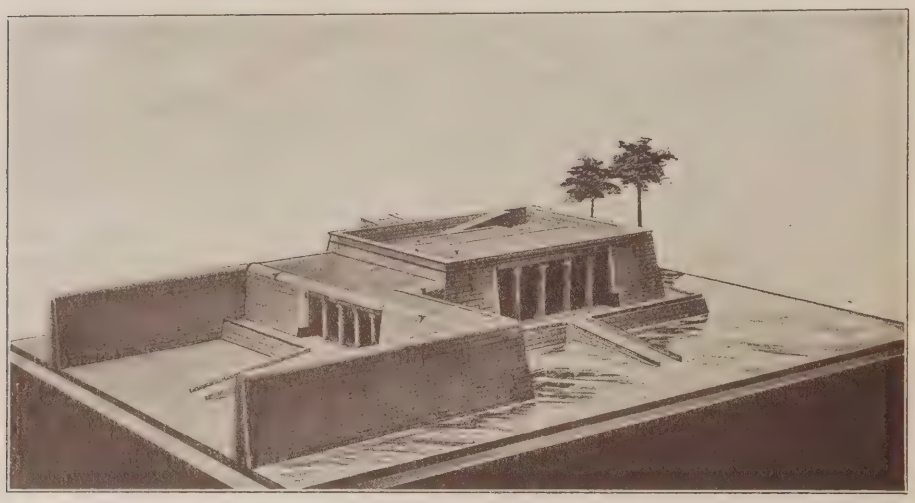


Abb. 31. Modell des Torbaues.
Nach L. Borchardt, Grabdenkmal des Sahu-re. Bl. 3.

genug. Zu dem Grab gehört der fortdauernde Kult durch die überlebenden Angehörigen. Fand dieser ursprünglich einfach vor der Türe der Mastaba im Freien, höchstens in einem abgeschlossenen Vorhofe statt, so ergab sich bald das Bedürfnis, für die Trauer-Zeremonien eigene bedeckte Räume zu schaffen, die zuerst in der Mastaba selbst, in der Nähe der eigentlichen Grabkammer Platz fanden. Dieser dreifache Zweck: eigentliches Grab, Magazine, Zeremonienräume, führt schließlich zu den Baukomplexen, die erst die Ausgrabungen und Untersuchungen des letzten Jahrzehnts haben kennen und verstehen lernen, und von denen die Pyramide selbst nur der Hauptteil ist (Abb. 26, 30, 32).

Sie selber ist nichts anderes als eine Mastaba, die zuerst immer höher aufgeführt wurde, dann aber zur weiteren Sicherung und zu noch größerem Prunk dicke Mauermäntel umgelegt erhielt, die in Etagen abgestuft waren. Daraus ergaben sich Durchgangsformen wie die Stufenmastaba des Königs Zoser der dritten Dynastie (Abb. 28). In der vierten Dynastie erhält die Mastaba ihren quadratischen Grundriß; so entsteht erst die wirkliche geometrische Form der Pyramide, und die Stufen der Ummantelungen werden durch Füllung mit einheitlichen Fassadenflächen verkleidet (Abbildung 29).

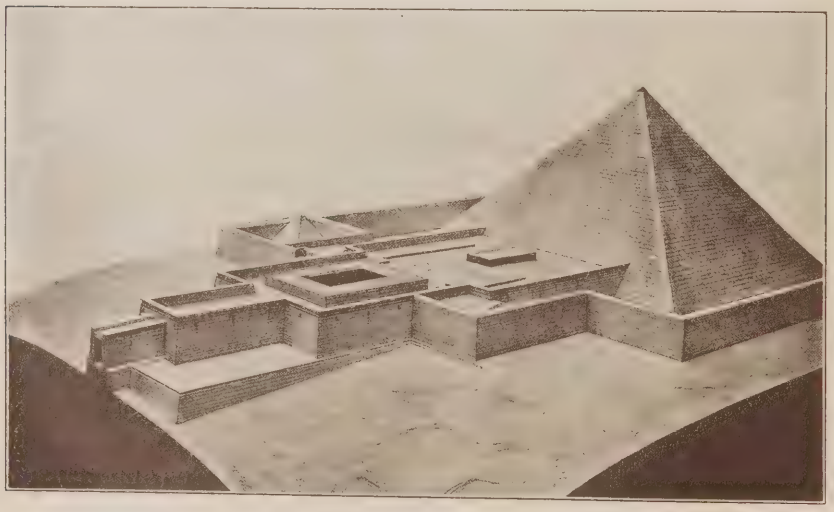


Abb. 32. Modell des Totentempels und der Pyramide.
Nach L. Borchardt, Grabdenkmal des Sahu-re. Bl. 5.

Sie enthält nur mehr die Grabkammer, scheinbar für die Ewigkeit gesichert. Für den Kult des Toten sind gesonderte Gebäude entstanden (Abb. 26, 30, 32). Sie beginnen am Rande des Niltales. Denn, um sie gegen Überschwemmungen

zu sichern, liegen die Grabbauten am ansteigenden Wüstenplateau. Wo das Wasser in der Zeit der Überschwemmung das Ufer bespült, steht ein Torbau (Abb. 26, 30, 31) an einer Terrasse den Zug der Barken zu empfangen. Ist der Kondukt gelandet und hat er Tor und Vorraum durchschritten und sich im Pfeilersaal geordnet, dann zieht er in der langen gedeckten Prozessionshalle auf dem Damm zum großen Totentempel vor der Pyramide. Hier empfangen ihn wieder Vorraum, breite Halle und tiefe Halle, bis er sich zuletzt im großen Statuenhof zur Hauptfeier sammelt. In den Magazinen werden die Vorräte niedergelegt. Die höchsten Würdenträger aber dringen noch bis ins Allerheiligste vor.

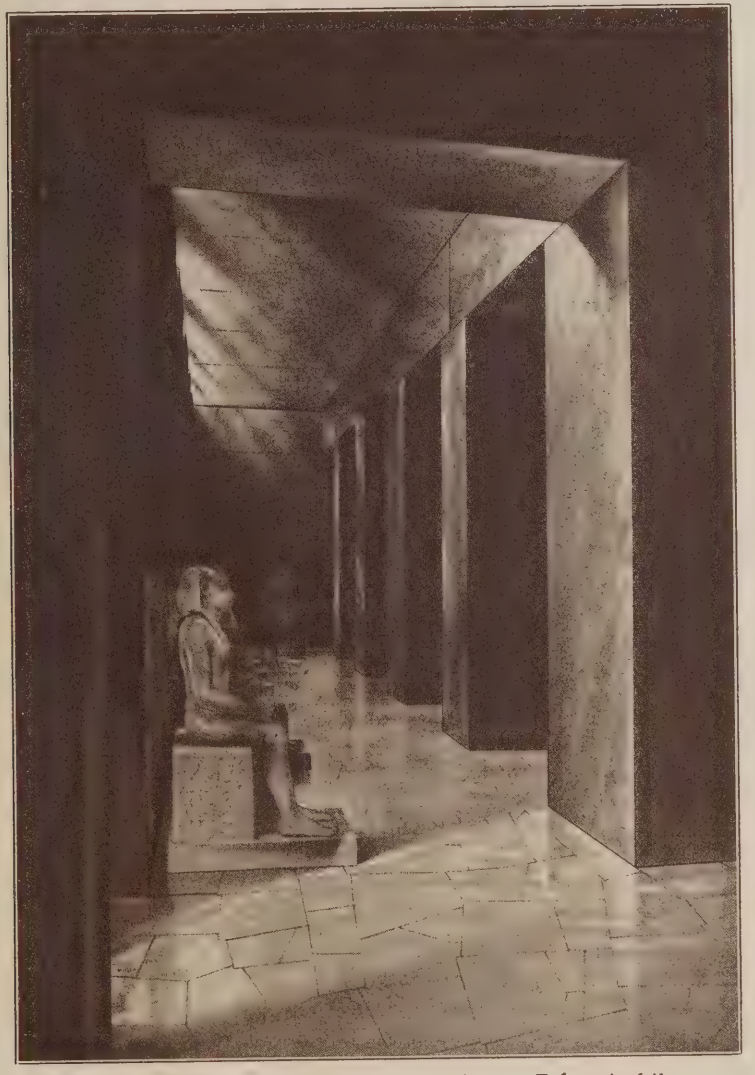
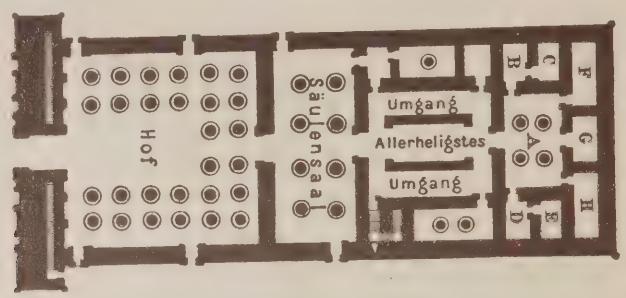


Abb. 33. Pfeilerbau im Torbau des Chephren. Rekonstruktion von O. Hölscher.

Nach Hölscher, Grabdenkmal des Königs Chephren. Bl. 5.

Abb. 34.



Plan des Chonstempels in Karnak. Nach Zeitschrift für äg. Sprache XXXIV, 1896, S. 109.

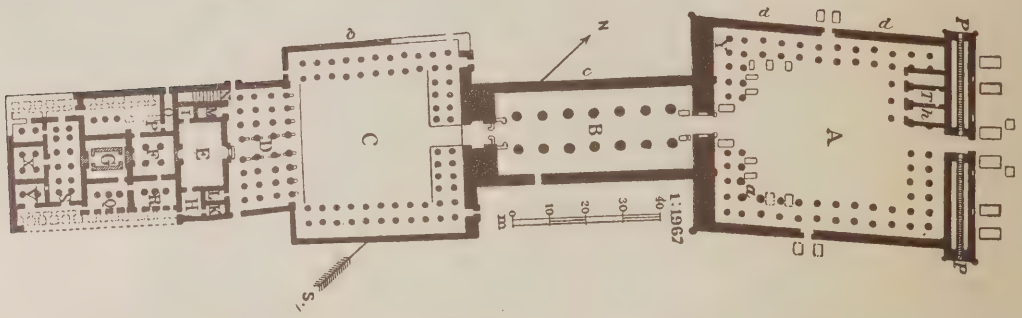


Abb. 35. Plan des Tempels von Luksor. Nach Baedeker, Ägypten, 7. Aufl., S. 248.

Abb. 36.

Abb. 37.

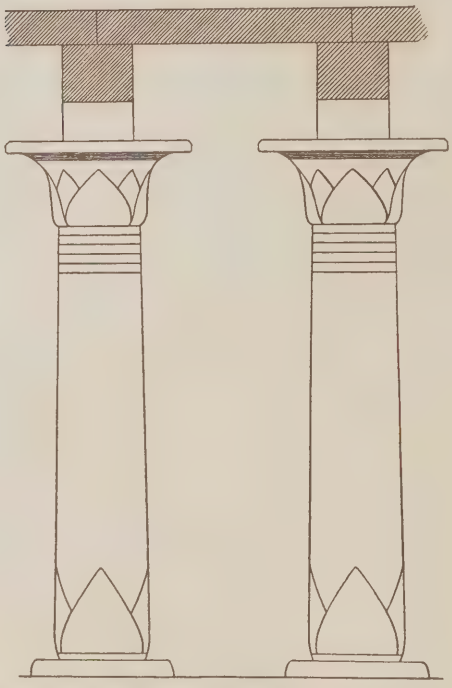


Abb. 38.

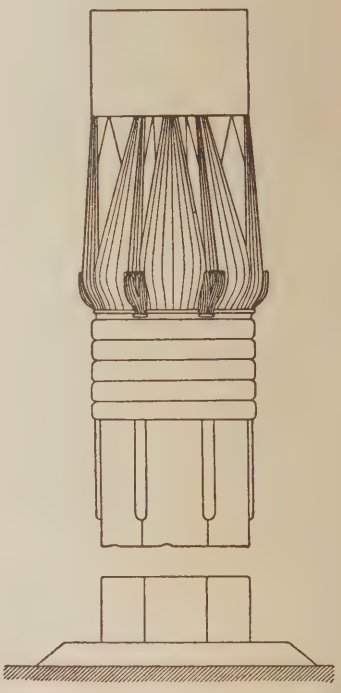


Abb. 36. Baldachinsäule mit halbgeöffneter Knospe. Nach O. Puchstein, Die ionische Säule, S. 24, Abb. 26.
Abb. 37. Joch von glatten Papyrussäulen. Nach O. Puchstein, Die ionische Säule, S. 27, Abb. 29.
Abb. 38. Lotosbündelsäule. Nach L. Borchardt, Die ägyptische Pflanzensäule, S. 6, Abb. 9.

Diese Flucht von Räumen und ihre ausgesprochene differenzierte Form ist durch ein in langer Entwicklung gestaltetes höfisches Zeremoniell von Kultriten: Besprengungen, Opfern, Gebeten usw. bedingt, das wir im einzelnen und als System zu wenig kennen, um die Beziehung von Teilakt zu dem dafür geschaffenen Raum zu verstehen. Auch ist klar, daß eine so vollendet planvolle Anlage wie die des Totentempels des Chephren der 4. Dynastie (Abb. 30) erst nach zahlreichen unvollkommenen Versuchen, von denen uns einstweilen beinahe nichts bekannt ist, möglich wurde. Wie unvollständig unser Wissen um die Genesis und nachher um die Weiterentwicklung der Bautenkomplexe der Totentempel des alten und des mittleren Reiches auch sein mag, wir können die Bedeutung dieser Anlage als Denkmal der ersten Höhe der ägyptischen Architektur und als erste Formulierung architektonischer Ideen von unermeßlicher Bedeutung für die Weltgeschichte der Architektur nicht hoch genug einschätzen.

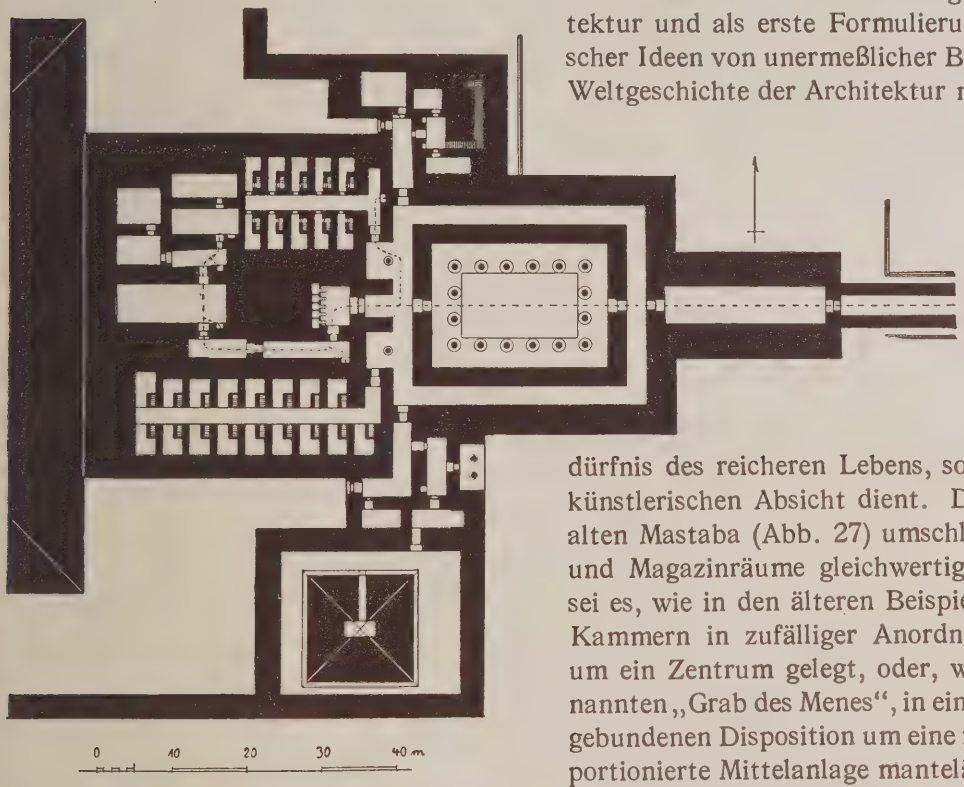


Abb. 39. Totentempel des Sahu-re.
Nach Zeitschr. für Gesch. der Architektur III, S. 75.

Denn hier zum erstenmal tritt uns eine Raumdisposition entgegen, die nicht mehr der Not oder einem unmittelbaren Bedürfnis des reicheren Lebens, sondern nur einer künstlerischen Absicht dient. Der Grabbau der alten Mastaba (Abb. 27) umschloß Bestattungs- und Magazinräume gleichwertig nebeneinander, sei es, wie in den älteren Beispielen, rechteckige Kammern in zufälliger Anordnung reihenweise um ein Zentrum gelegt, oder, wie in dem sogenannten „Grab des Menes", in einer durchdachten gebundenen Disposition um eine regelmäßige proportionierte Mittelanlage mantelähnlich angeordnet. Es herrscht das bloße Bedürfnis, Leiche und Vorräte in kellerartigen Gelassen unterzubringen und zu sichern. In den Jahrhunderten zwischen den ältesten vordynastischen Gräbern und den Bauten der 4. Dynastie muß sich auch das ägyptische Wohnhaus von der einräumigen Hütte des Primitiven zu einer aus mehreren Zimmern bestehenden differenzierten, mit Eingangshalle und Innenhöfen ausgestatteten Anlage entwickelt haben. Diese ist dann auch im Hause des Toten nachgeahmt worden und hat die Grundrißbildung der großen königlichen Totentempel beeinflußt.

Aber wie groß auch der Anteil der Lebensnotwendigkeit an ihrer Anlage sein mag, die Idee dieser Bauten geht weit darüber hinaus. Der ursprüngliche, eigentliche Zweck, Grab und Magazinräume, ist zur Seite geschoben, jenes unter die Pyramide selbst und in seiner architektonischen Ausgestaltung weiterhin gar nicht mehr entwickelt, diese nebenher (Abb. 30 im Torbau links vom Pfeilersaal, im Totentempel rechts vom Vorraum und hinter der Statuen-

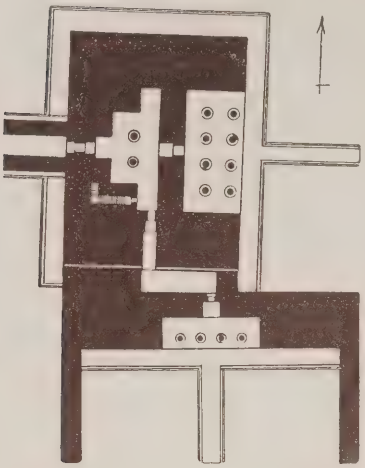


Abb. 40. Torbau des Totentempels des Sahu-re.
Nach Zeitschr. f. Gesch. der Architektur III, S. 74.

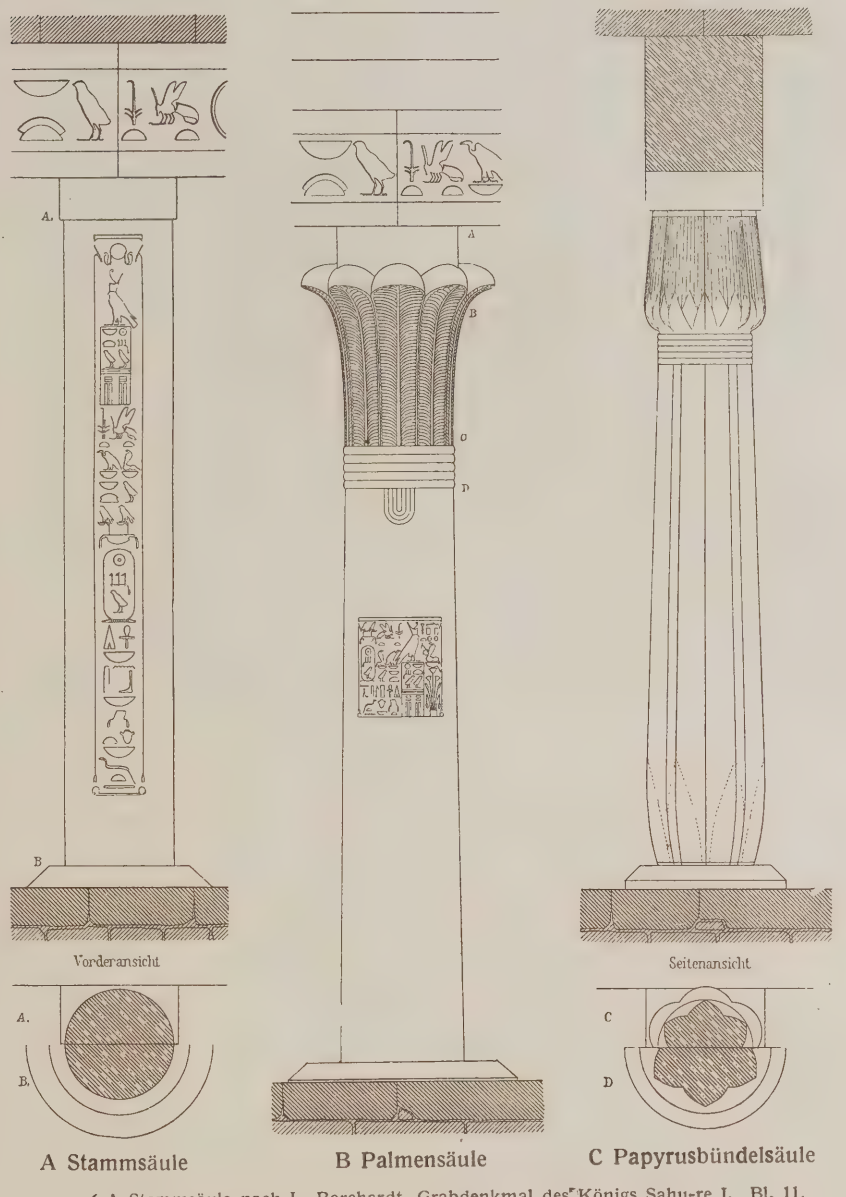
kammer) wirkungslos im Plan untergebracht. Das Zentrum nehmen dafür Kompositionen großer Räume: Vorraum, Pfeilersaal, Hallen und Hof ein, und damit ist die Entwicklung für das eigentlich monumentale architektonische Gebilde frei geworden, die nachher nicht nur die ägyptische Architektur, sondern im zweiten Jahrtausend auch die Vorderasiens, die vorklassisch kretische, und wieder die klassisch griechische mit ihrer Nachwirkung bis in die Gegenwart getragen hat.

Die Architektur ist die Mutter der Künste, nicht nur der Malerei und der Skulptur, die Heimat nur da haben, wo jene sie geschaffen, sondern aller Veredlung des Lebens, das von ihr gefaßt wird wie ein kostbarer Stein von seinem Geschmeide. Die Wohnstube soll „gemütlich" sein, ein Eingang „einladend" oder eine Stiege „festlich"; eine Burg soll „fest" sein, ein Tor „trotzig", ein Landhaus „behaglich" und ein Stadthaus „behäbig". Die Kirche hat ihre „Andacht", das Rathaus den „Ernst der Macht" und die Schenke ihren „verlockenden Leichtsinn". Es bedarf, sobald Kultur reichere Lebensformen entwickelt, jede ihrer gesellschaftlichen Äußerungen eine Stätte, zuerst nur einen abgegrenzten Platz für religiöses Spiel, Gesang und Tanz, bald ein geschlossenes Gebäude für den Gott und seinen Kult, für gemeinsame Beratung, für Trauer und Fest. Zuerst ist auch hier immer das Ganze, also der umfriedete Platz oder die Umwallung früher als Kapelle oder Tempel, Burg oder Palast, das Haus eher als seine differenzierten Räume, dieser eher als Form und Schmuck ihrer einzelnen Teile. In jeder wirklichen Architektur existiert der Teil nur für das Ganze und dieses hinwiederum verwirklicht seine Logik in jenem.

Weil so die Architektur den Rahmen schafft für die mannigfaltigen Bedürfnisse des Lebens, ist ihre Form der deutlichste Ausdruck von diesem selbst. Sie ist einfach mit primitivem Dasein, reich und differenziert mit einer blühenden intensiven Kultur. Sobald das Leben sich über die bloße Not erhebt, und mit der Bildung von Reichtum ein gewisser Überschuß von Kraft für die Befriedigung feiner Luxusbedürfnisse frei wird, folgt auch die Architektur, wächst über den bloßen Not- und Nutzbau hinaus und schafft Formen für ein erhöhtes, freieres Lebensgefühl. Sie erfindet Räume nicht nur für das Leben, wie es ist, sondern wie es sein möchte. Wie das ideale Porträt der klassischen Zeiten nicht die bloße Wirklichkeit veristisch nachbildet, sondern die höhere ethische Idee einer Persönlichkeit darzustellen sucht, so schafft die monumentale Architektur Räume für ein höheres Dasein. Wie immer in der Geschichte der Kunst ist das Verhältnis gegenseitig. Eine Epoche verwirklicht durch den Künstler Räume als Ausdruck ihres bestimmten Menschentums und empfängt von dem Werk die eigene Empfindung gestaltet wieder zurück. Was wir vor oder in irgendeinem großen Bauwerk als Andacht oder Stolz, als Kraft oder Leichtigkeit, als Unruhe oder Gedrücktheit empfinden und in unserer körperlich-geistigen Persönlichkeit mitmachen, ist die Wirkung des nie in Worten zu beschreibenden einheitlichen Lebenswillens eines architektonischen Gebildes, wie einer Art von riesigem, nur in eine andere Materie verwandeltem Menschen. Die Wirkung geht aber immer durch das Auge. Es gibt nicht eine Architektur für das Tastgefühl, sondern wie Malerei und Plastik schafft auch die Baukunst nur „Anschauungen"

einer höheren räumlichen Welt. Wie bei jenen bleibt die Anschauung nicht etwa bei einer bloßen intellektuellen Erkenntnis stehen, sondern sie ergreift den Betrachter in dem Ganzen seines Wesens, sie mag ihm das Herz weit machen oder ihn bedrücken, sie verleiht ihm eine gewisse körperliche Empfindung, die freilich wie der Träger einer seelischen Spannung ist.

Der Moment nun, in dem Architektur in einem größeren Komplex zum erstenmal in der Geschichte adelige Luxusräume eines gesteigerten Lebensgefühls gestaltet, ist im Totentempel des Chephren (Abb. 30 u. 33) gegeben. Zum erstenmal ist eine rhythmische Disposition von Räumen geschaffen. In beiden Bauten wird ein schmaler beengender Vorraum vor einen Saal oder eine Halle gelegt, die in ihrer Weiträumigkeit nach dem schmalen Zugang befreiend wirken. Im Hauptgebäude folgen die Räume in beabsichtigter Steigerung: nach dem Vorraum empfängt den Besucher der „gestaffelte" Pfeilersaal der breiten Halle, dann nimmt ihn die dreischiffige schmale tiefe Halle mit ihrer starken Tiefenbewegung auf und entläßt ihn endlich in den großen Statuenhof mit seinem Umgang. Die Flucht der Räume tut sich in der Perspektive schon von der Vorhalle aus auf. Dann freilich stellen sich die schmalen Kanäle der Statuenkammern wie hemmend entgegen und Allerheiligstes, Pyramidenhof und Grab selbst, nur in schmalen Gängen aufzufinden, wirken wie



A Stammsäule B Palmensäule C Papyrusbündelsäule

Abb. 41. { A Stammsäule nach L. Borchardt, Grabdenkmal des Königs Sahu-re I. Bl. 11.
B Palmensäule „ „ „ „ „ „ Bl. 9.
C Papyrusbündelsäule nach L. Borchardt, Grabdenkmal des Königs Sahu-re I. Bl. 11.

Abb. 42. Deir el Bahri. Portikus des Anubis, 18. Dynastie.
Nach Capart, L'art égyptien, Taf. 52.

unzugängliche Mauermassen. Es herrscht eine energische einheitliche Bewegung in die Tiefe, die im Hof wie von einem Becken gesammelt wird und sich an den stumpfen Hinterräumen bricht. Alles ist in großen Massen gehalten und in einer Einfachheit, die nur mit scharfen Kontrasten, der größten beinahe harten Klarheit der Disposition mit wenigen Grundmotiven arbeitet. Diese sind Pfeilersaal in drei Varianten, Arkadenhof, dessen Umgang durch Türen mit dem Freien verbunden ist, und indifferenzierte Schachträume. Im Innern kein Ornament, kein Relieffries, reicher, durch den Kult bedingter Aufwand von runder Skulptur (Abb. 33). Absolutes Regiment des rechten Winkels, nicht nur im Grundriß, sondern auch im Aufbau. Der Pfeilersaal des Torbaues, der einzige erhaltene Teil (Abb. 33), der gewiß auch einen sicheren Anhalt zur Rekonstruktion der noch im Grundriß zu studierenden übrigen Teile der Anlage gibt, ist aufgeführt mit scharfkantigen, vierseitigen, monolithen Pfeilern, auf denen, je zwei verbindend, das gerade unverzierte Gebälk liegt. Schräges Oberlicht durch in den Stirnseiten der Dachbalken und in den oberen Schichten der Saalwände liegende Schlitzfenster. Höchste Technik der Steinbehandlung der glatt polierten Wände und Pfeiler, vornehme Pracht der Farbwirkung des weißen Alabasterfußbodens und der dunkelroten Granitwände und Pfeiler, gesteigert durch die Buntheit der aufgestellten Skulpturen. Die Dimensionen groß, aber nicht rie ig, die Anlage im Ganzen und in den Teilen getragen von einer gewissen rationalistischen Klarheit und Sachlichkeit, einem nur auf die Größe des Einfachen gerichteten Sinn.

In den anderthalb Jahrhunderte jüngeren, uns durch vortreffliche Untersuchungen zum Teil noch besser bekannten Totentempeln der 5. Dynastie, von denen der des Königs Sahu-re (Abb. 31, 32 und 39) die schönste Anlage ist, ändert sich die Gesamtanlage kaum. Daß hier breite und tiefe Halle des Hauptbaues reduziert sind, liegt in Sparsamkeit begründet, daß die Magazine zahlreicher und anders angeordnet sind, ist unwesentlich und nicht erklärbar. Aber die Hauptanlage hat in zwei wesentlichen Änderungen einen Fortschritt, eine Konzentration erfahren. Der große Hof nämlich des Chephren, der in seiner Breitenausdehnung der Tiefenachse der Hallen entgegenwirkte, ist nun durch Verschiebung in ein

tiefes Rechteck in den Hauptrhythmus der Anlage einbezogen, und endlich hat dieser gewissermaßen sein Ziel erreicht. Denn während dort die Statuenkammer in fünf gleichwertigen Kanalräumen verzettelt war, ist sie jetzt in einen Hauptraum zusammengezogen, dessen Hinterwand mit den Königsbildern im Durchblick das Ziel schon für den durch die erste Tür der langen Halle Eintretenden bildete. Der Raum, der seiner Idee nach, vom Grabe selbst abgesehen, der Hauptraum der ganzen Anlage ist, herrscht freilich nicht durch seine Größe, aber er ist wenigstens durch die zwei vor seiner Fassade neben dem Eingang angeordneten Nischen verstärkt. Es geht also durch den Bau eine stärkere einheitliche Bewegung bis in sein Zentrum.

Weiter, und hierauf haben wir später einzugehen, treten in den Totentempeln der 5. Dynastie zuerst die großen Zyklen in Relief ausgeführter Wandbilder auf.

Endlich aber erscheint ein neues Bauglied. Der Hof zeigt sich in reicherer, gelösterer Form durch die Anlage eines Peristyls, Säulen stehen vor der Fassade der Statuenkammer und durch Säulenhallen hat besonders der Torbau im Tal (Abb. 31 und 40) eine belebtere Gestalt erhalten. Mit der Säule hat die ägyptische Kunst die für alle spätere Architektur folgenreichste Erfindung gemacht.

Abb. 43. Kapitell einer Palmensäule vom Totentempel des Sahu-re.
Nach L. Borchardt, Grabdenkmal d. Königs Sahu-re, Abb. 46.

Ägypten mußte früher und notwendiger als andere Länder einen Ersatz suchen für die hölzerne Stütze, die auch für seine primitive Architektur ein Grundelement gewesen und für leichte Bauten auch später geblieben ist. Aber das Nilland ist arm an Holz, hingegen reich an köstlichem Steinmaterial. Sobald die Architektur größere Aufgaben in Angriff nahm, reichten die alten Baumittel, Nilschlamm, Rohr, Luftziegel, Holz nicht mehr aus oder gaben die gesuchte Wirkung von Größe und Pracht nicht her. Den Totentempeln der 4. Dynastie müssen lange Versuche der Übersetzung des Lehmziegel-Holzhauses vorausliegen. In ihnen ist das Denken der Formen in Stein schon so herrisch-vollkommen, daß nirgends mehr ein Rest des Problematischen bleibt. Auch damit ist eine weltgeschichtliche Folge gegeben. Denn wie wir sehen werden, ist die vorderasiatische Architektur vom Material des Lehmziegels nie losgekommen, der griechische und der italische Tempel ist lange ein gemischter Luftziegelfachwerkbau gewesen und gar die nordische Architektur wäre, wenn nicht der römische, und dann der romanische Steinbau sich in ihr eingebürgert hätte, immer in ihrem Charakter Holzfachwerk geblieben. Forscht man also nach der treibenden Kraft, die im Antlitz der architektonischen Welt den steinernen Quaderbau durchsetzte, so war es das mächtige, zuerst auf Kreta und Vorderasien und weiter auf Griechenland wirkende Beispiel Ägyptens. Die Geschichte des Steinbaues leitet sich ab von den Tempeln der 4. Dynastie.

Mit der Einführung des Steinbalkens war aber zugleich auch die des Pfeilers gegeben

Abb. 44. Säulenhof (C) mit Papyrusbündelsäulen des Tempels von Luksor. 18. Dynastie.

und damit ein neues Gelenk der Beweglichkeit des Raums. Große Räume können mit einer einheitlichen Decke überspannt, der Grundriß variiert, Durchblicke geschaffen werden. Es entsteht ein neues Element der Manifestation des Räumlichen: der Rhythmus einer Stützenreihe, in der die gleiche stereometrische Größe sich in der Perspektive abstuft und gleiche Intervalle wiederholt. Der die Tiefe abmessende Blick findet Hindernis und Stützpunkt zugleich, der die Höhe schätzende wird von der Stütze geführt. Diese erscheint durch die Modellierung des Lichts als plastischer Körper mit hellen und dunklen Flächen. Es entstehen also reiche in Durchblicken und Überschneidungen, Licht und Schatten, differenzierte Innenräume.

Allein man mag bald die mächtigen Pfeiler wie sie im Bau des Chephren (Abb. 33) verwendet sind, als zu schwer empfunden haben, sie nahmen zu viel Raum weg, hinderten zu sehr den Durchblick, waren zu unbelebt. So finden wir sie — vielleicht liegt der Wechsel in der Zeit des Ausgangs der 4. Dynastie — von der 5. Dynastie ab ersetzt durch die Säule. Diese ist der reinste Ausdruck des dichterischen Wesens der Architektur. Das gewöhnliche Leben bedarf ihrer nicht. Wo aber immer in der Folgezeit Größe und Pracht, Heiterkeit und Phantastik ihre Form suchten, da ist sie der glorreiche Träger der festlichen Welt. Nicht als abstrakte Form, sondern gleichend einem Gebilde der Natur, bald wie kein anderes Bauglied menschliches Gefühl selbst darstellend und widerspiegelnd.

Abb. 45. Hof des Horustempels von Edfu, Ptolemäisch.

Freilich nicht in der einen Form, die auch am Denkmal des Sahu-re vorkommt, daß ein bloß zylinderförmiger Schaft mit Basis und Abakus versehen wird (Abb. 41, „Stammsäule"), oder daß an dem rechteckigen Pfeiler (Abb. 27, 33) die Kanten abgefaßt, die viereckige Bildung in eine acht- oder sechzehneckige übergeführt und die Seiten schließlich kanneliert werden, und jene fälschlich so benannte, weil kapitellose „protodorische Säule" erscheint, die in der 12. Dynastie des mittleren Reichs an den Grabfassaden von Benihassan, im neuen Reich in der 18. Dynastie an der Nordhalle der mittleren Terrasse von Deir el Bahri (Abb. 42) auftritt. Denn hier ist der Pfeiler geblieben, was er war, symbolloser, unrhythmischer, bloß stereometrischer Körper.

Ganz anders die herrlichen, phantasiereichen Gebilde, die an den Totentempeln der 5. Dynastie zuerst in klassischer Einfachheit, aber nachher weiter in wuchernden Formen (Abb. 45) bis in die Spätzeit erscheinen, die Säulen, die ihre Form der Palme (Abb. 41, 43, 45), der Papyrusstaude (Abb. 37, 41, 44), der Lotosblüte (Abb. 36, 38), der Lilie und anderen Vorbildern verdanken.

An diesen Schöpfungen haben religiöse Symbolik, logische Konstruktion und freie dekorative Phantasie gleichen Anteil. Trotz musterhafter Untersuchungen fehlen zum restlosen

Verständnis die Kenntnis der religiösen Vorstellungen und der Frühformen der älteren Zeit der ersten vier Dynastien, wir empfanden die Pflanzensäule aus den Funden als fertiges vollendetes Gebilde. Es wird auch nie ein künstlerisch dekoratives Motiv sich logisch ohne Widerspruch verstehen lassen.

Am klarsten ist das Bildungsprinzip bei der Palmensäule (Abb. 41 und 43). Denn gewiß nicht ist hier „der Strauß von Palmenblättern am Säulenschaft mit vier Bändern befestigt" noch „biegen sich deren Spitzen unter dem Druck des Abakus graziös um". Denn wie sollten „angebundene" Palmenblätter den Druck des Abakus aushalten? Sondern der sich leise verjüngende Schaft der Säule gibt den Stamm der Palme selbst wieder, die stilisierten Wedel mit der hervortretenden Mittelrippe und den geschwungenen Linien der feinen Einzelblätter ihre elegante Krone. Der quadratische Abakus aber in seiner schlichten Werkform hat mit dem vegetabilischen Gebilde nichts zu tun, sollte überhaupt aus der Betrachtung des bemalten, von unten gesehenen Kapitells ausscheiden. Bleiben die fünf Bänder mit der Schlaufe, die an der Palmensäule freilich kaum verständlich sind. Wahrscheinlich sind sie von dem Bildhauer, um der ihm schwierigen Stilisierung des Ansatzes der Blätter am Stamm auszuweichen, von den Systemen der Lotos- und Papyrusbündelsäulen entlehnt.

Auch diese stellen nicht etwa eine Steinsäule dar, um die Blütenstengel gebunden wären, sondern sie geben diese selbst, von der Basis aufwachsend. Der Ursprung liegt in einer Sitte des Lebens. Auf einem Relief des neuen Reichs (Abb. 46 oberer Streifen) sind für Totenopfer am Wege des Leichenzuges errichtete Lauben dargestellt, leichte Gebäude, eben aus wirklichen in den Boden gesteckten Pflanzenstengeln und Matten gebaut. Die einen sind schon fertiggestellt, eine dritte wird von verspäteten Sklaven eben noch aufgeführt, und hier reicht einer schon einen in die Erde einzurammenden Blütenstengel dar und hält andere zu verwendende im Arm. Solchen einfachen natürlichen Vorbildern stehen die künstlichen Nachahmungen, wie die schlanken Träger leichter Baldachine (Abb. 36) sehr nahe. Allein schon hier ist der naive ursprüngliche Gedanke zu einem komplizierten Gebilde geworden. Denn der scheinbar geriefelte Schaft besteht aus mehreren Blütenstengeln, denen aber im Kapitell nur eine halbgeöffnete Lotosblüte entspricht. Unterhalb der Blüte sitzen kleine Knospen mit kurzen, herabhängenden Stengeln, diese mit jenen von ringähnlichen Bändern, die wir schon von der Palmensäule kennen, umschnürt. Diese Baldachinsäule ist nur eine zeichnerische Abbreviatur von Vorbildern, die uns zahlreich erhalten sind (Abb. 38 und 41). In der Nymphaea Lotos-Säule aus einem Grab der 5. Dynastie (Abb. 38) sind sechs Hauptstengel durch fünf Halsringe unter dem Kapitell zusammengeschnürt. Es besteht also auch das Kapitell aus sechs nur wenig geöffneten Knospen. In anderem Maßstab, als Ornament, die Komposition zu schärfen und zu beleben, sind zwischen die Hauptblüten sechs kurze Miniaturlotosblüten, halb entfaltete, gesteckt. Analog ist die Papyrusbündelsäule vom Grabtempel des Sahu-re (Abb. 41) konstruiert, auch hier sechs einzelne, durch die Halsbänder zusammengefaßte und mit den Blüten in ein Kapitell zusammengezogene Stengel, denen nur die kleinen Zwischenstengel fehlen, die aber in anderen Beispielen gegeben sind (auch in Abb. 44, wo sie nur scheinbar in ein neues Kelchmotiv unter den Hauptblüten verwachsen sind). Zur Zusammenschnürung des Halsbandes kommt als Parallele die Ausbildung einer Art von Blattkelch am Säulenfuß über der Basis, auch nur die stilisierende Umbildung des Musters in der Natur. Nur gehört in dieser zu jedem einzelnen Stengel ein dichter Kranz von Fußblättern, während in der Säule jeder Stengel nur eines der lanzettförmigen Blätter

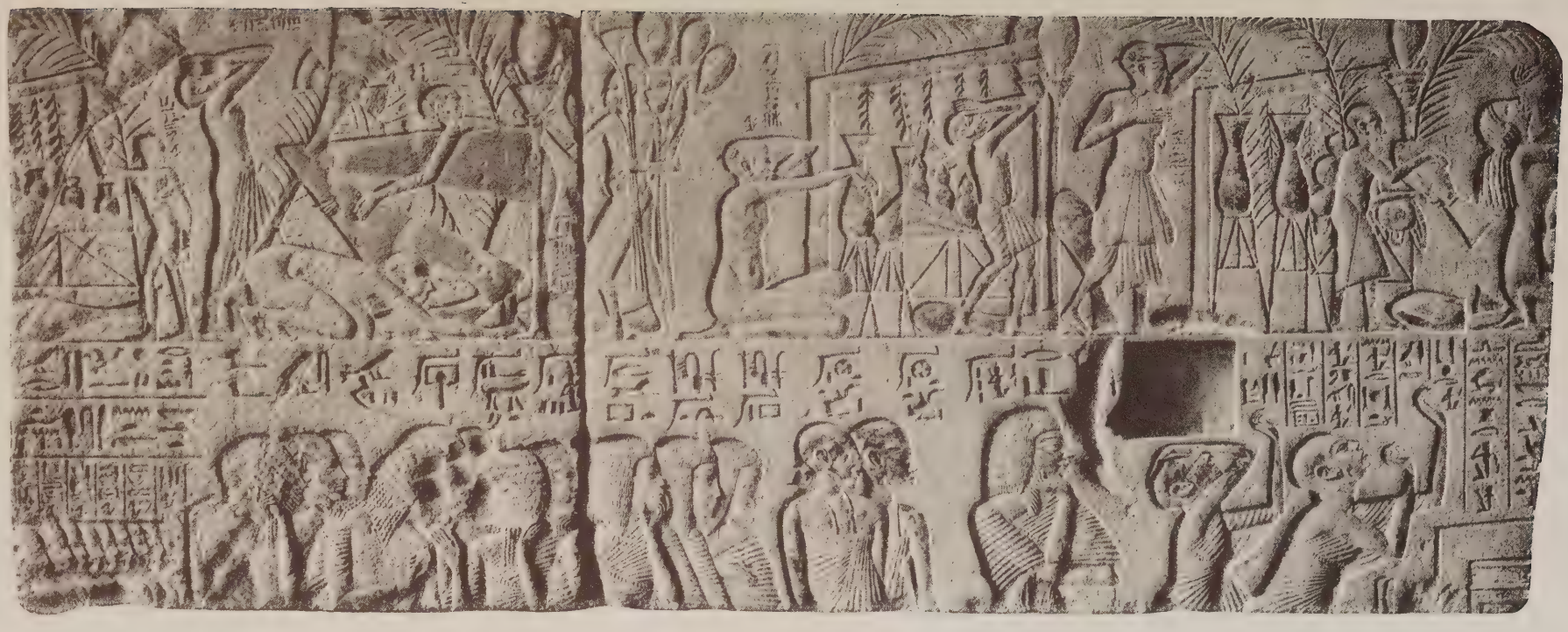


Abb. 46. Relief aus dem Grabe eines Hohenpriesters von Memphis. Berlin, Verzeichnis 12411. Neues Reich.
Nach Zeitschr. für ägyptische Sprache, XXXIII, Taf. 1.

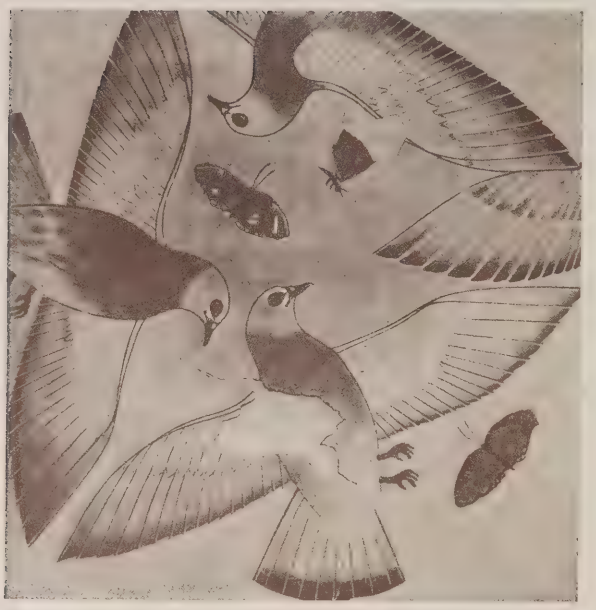


Abb. 47. Fragment der Bemalung der Decke im Palast Amenophis III. 18. Dynastie.
Nach Robb. de P. Tytus, Pal. of Amenhetep III, Taf. 2.

erhält, die sich dann wie zu einem gemeinsamen Blattkelch des Gewächses zusammenschließen. Es ist nur eine Wucherung dieses Formgedankens, wenn in Schöpfungen der 19. Dynastie (Abb. 37) einem zusammengeschlossenen Blattkelch am Fuß eine einzige, große geöffnete Blüte als Kapitell entspricht: die auch jetzt nicht fehlenden Bänder verraten, daß diese wie jener nur durch Verschmelzung der differenzierten Formen der Bündelsäule entstanden ist.

Reiche Bemalung unterstützte das Wiedererkennen der natürlichen Vorbilder. Die Einzelmotive, die in der Wucherung und der Tendenz der späteren Entwicklung, um die allgemeine abstrakte monumentale Form sprechen zu lassen, ihre Prägnanz verlieren (Abb. 44), sind im alten Reich sorgfältig unterschieden. Der Stengel der Lotosblüte ist rund, der des Papyrus kantig, jene endet mit spitzen Blättern, die Papyrusdolde mit gerade abschneidenden Strahlen, die Lotosbündelsäule steigt steil nach oben, sich etwas verjüngend, empor, der Schaft der Papyrussäule aber aus seinem Kranz von Fußblättern in einer leisen Schwellung.

Endlich die Basis. Sie ist ursprünglich nur ein konstruktiver Behelf gewesen, eine rohe Steinplatte, um der Holzstütze im trockenen oder feuchten Erdreich Halt und Schutz zu geben. Aber in der 5. Dynastie hat sie schon eine feste klare Form (Abb. 41). Und weiter wird sie mit einem braunen Anstrich versehen, soll also einen eben glatten, flach abfallenden Erdhügel darstellen. Zu dieser merkwürdig naturalistisch-symbolischen Wiedergabe des Erdreichs, aus dem die Säulen wie Pflanzen aufsprießen, kommt aber die Verzierung der Decke, die schon in Beispielen der 5. Dynastie mit Sternen, in späteren mit fliegenden Vögeln (Abb. 47), Sternbildern, der Sonne und ähnlichem verziert ist. Es ergibt sich also ein merkwürdig-wunderbares System als leitende Idee der Dekoration des Innenraums: Der Boden als Erde, aus dem Wasserpflanzen wachsen und über diesen sich leicht und frei breitend das Firmament. Diese Symbolik ist aber nicht zufällig, auch nicht etwa ein geistreicher, bloß poetischer Einfall. Auch ist kaum richtig, daß das ägyptische Hausinnere schlechthin ein Abbild der Welt ist, sondern der kosmisch verstandene Raum ist eben die Wohnung der im Weltganzen wirkenden Gottheit, ihrer Inkarnation, des Königs und der zu ihr zurückkehrenden oder ihr ähnlich gedachten Seele. Auch dies ein in der Geschichte unendlich weiter wirkender Gedanke.

Und hier ergibt sich auch das Verständnis jener unvergleichlichen künstlerischen Erfindung der Pflanzensäule und zugleich ihre Kritik, die freilich nur durch den Maßstab der späteren griechischen Lösungen möglich ist. Die ägyptische Säule ist das Ergebnis einer symbolisch-naturalistischen Anschauung, keiner rhythmisch-konstruktiven. Nichts in ihr zeigt an, daß sie eine Last trägt, daß aufstrebende und niedergedrückte Kraft in ihr wirksam ist, sie kennt keinen Konflikt. Sie hat mit dem sie betrachtenden Menschen nichts gemeinsam, ist

nicht ein Stück aktiver Welt wie er, sondern ein unbewußtes Märchengebilde, vollendet, sich selbst genug, und naiv wie das träumerische Gewächs, das sie nachahmt. Die künstlerisch architektonische Aufgabe, in der fließenden Form das Leben konstruktiver Kräfte darzustellen, bloßes Tragen und Lasten im Aufstreben und Niederdrücken in ein Spiel von Freiheit und Zwang zu wandeln und in jeder Einzelform den im Ganzen pulsierenden Rhythmus individueller Energie zu wecken: diese ist nicht einmal gestellt, sondern umgangen. Die ägyptische Pflanzenbündelsäule ist unvergleichlich in der Peinlichkeit, in der Akkuratesse, in der Präzision und der Logik ihrer Stilisierung. Aber diese Sauberkeit ist erkauft mit dem Preis der Beschränkung auf eine rein bildliche Wirkung.

In jeder orientalischen Kunst liegen wie in der orientalischen Seele noch heute zwei Elemente unvermittelt nebeneinander, unerbittliche nüchterne Logik und über alles Irdische hinausschweifende Phantastik. Der ägyptische Innenraum, verstanden als Garten oder Überschwemmungsland, aus dem in Säulen, in Dekoration des Wandsockels, Palmen und Wasserblumen aufwachsen in der Grazie ihres leichten Wuchses, über dem frei schwebend der Himmel gebreitet ist, das ist ein erlesenes Stück Poesie. Aber dieses hat mit unserem wirklichen Menschsein gar nichts zu tun, verbindet sich in keinem Stück mit ihm, bleibt bloße, ferne Anschauung wie ein Blick ins Märchenland. Es steckt in den klassischen Anlagen schon des alten Reichs die romantische Empfindung, die dann in den großen Tempelbauten des neuen Reichs bis zur Spätzeit ins Grandiose gesteigert ist. Auf diese haben wir jetzt den Blick zu richten.

Außer den Grabtempeln kennen wir keine großen Tempelbauten des alten Reichs. Fraglich ist überhaupt, ob monumentale Anlagen für Götterkulte außerhalb der Grabanlagen existiert haben. Denn da aus der allmählich immer mehr aufgehellten Geschichte der Pyramiden und der zu ihnen gehörigen umfassenden Anlagen deutlich ist, daß der erste Gedanke jedes Herrschers bei seinem Regierungsantritt dem Bau seines Riesengrabes galt und daß daher in einer in der ganzen Weltgeschichte niemals ähnlich wiederkehrenden Organisation von Massenarbeit die zur Verfügung stehenden Kräfte des ganzen Landes auf diese eine Aufgabe konzentriert wurden, daß aber trotzdem die Bauten mancher Könige unvollendet bei ihrem Tode waren und einzelne Entwürfe aus Sparsamkeitsgründen verkürzt werden mußten, so ist sehr zweifelhaft, ob überhaupt Arbeitskräfte für große allgemeine Kultbauten frei waren. Heiligtümer haben natürlich nicht gefehlt. Aber sie können architektonisch nicht führend gewesen sein. In der Zeit des Ausgangs des alten Reichs, bei der Schwächung der Monarchie durch die Ausbildung selbständiger Feudalherrschaften, war die Konzentration der Macht gelockert, die allein große Bauunternehmungen tragen konnte.

Die Geschichte der großen Pyramidenanlagen ist mit dem alten Reich von Memphis zu Ende. Bleibt auch die Grabanlage im mittleren Reich, dem ersten thebanischen, und im neuen Reich, dem zweiten thebanischen, Hauptgegenstand der königlichen Sorge und Thema der Architektur, und entstehen auch wieder Kolossalanlagen, wie in der 11. Dynastie das Grabdenkmal der beiden Mentuhotep (Abb. 48), in der 18. Dynastie das Wunderwerk von Deir el Bahri (Abb. 49, 50): durch die Beschränkung der Pyramidenanlage auf kleinere Maße und durch die Ausbildung des weniger kostspieligen Felsengrabes wurden Kräfte frei für allgemeine Tempelanlagen großen Stils. Aber unsere Kenntnis von diesen beruht ganz auf den Bauten des neuen Reichs, vor allem jenen der 18. und 19. Dynastie. Was von Tempelbauten des mittleren Reichs vorhanden war, muß als zu klein und unzulänglich empfunden worden sein, es ist zerstört oder umgebaut, um glänzenderen, ungeheuren Entwürfen, die oft genug über die Kräfte ihrer Verfasser gingen, Platz zu schaffen.

Der Tempel ist bei allen Völkern „das Haus des Gottes"; je menschlicher die Gottheit selbst gedacht ist, desto ähnlicher dem Hause ihrer Verehrer muß auch ihre Wohnung sein. Es muß sich also ähnlich wie in der Grabanlage mit der Ausbildung des ägyptischen Wohnhauses die ihres göttlichen Spiegelbildes vollzogen haben, ein Prozeß, der bei dem Versagen der Funde freilich für das alte Reich gar nicht zu verfolgen ist. Im mittleren Reich und in der 18. Dynastie aber ist, da sich die Kenntnis des Privathauses und des Palastes durch glückliche Funde und ihre ausgezeichnete Bearbeitung allmählich erweitert, der Vergleich möglich. Und da ergibt sich eine deutliche Verwandtschaft. Denn wie in dem ägyptischen Wohnhaus vor den Wohnräumen ein Hof oder ein Garten, oft mit einer Säulenhalle an der Eingangswand des Hauses lag, die eigentlichen Gemächer dann durch eine breit vorgelegte Halle abgeschlossen und zugänglich waren, und weiter unter ihnen als Zentrum ein annähernd quadratisches, von Säulen getragenes, vielleicht über die übrigen Hausräume überhöhtes, mit besonderer Lichtzufuhr versehenes Gemach dominierte: so liegt in dem bekannten Musterbeispiel einer einfachen Tempelanlage, dem Heiligtum des Gottes Chons in Karnak (Abb. 34), einem Bau der 20. Dynastie, zuerst ein Hof mit einer durch eine Rampe erhöhten und auf die Seitenwände weitergeführten Säulenhalle, es folgt ein breiter, quer vorgelegter Säulensaal und dann die eigentlichen Wohnräume der Gottheit, Allerheiligstes und Viersäulengemach A. Wie für die Anlage eines Privathauses Lebensbedürfnisse, Größe und Reichtum der Familie entscheiden, so hängt auch die Zahl, Anordnung, Anlage und Ausstattung der eigentlichen Tempelwohnräume von der Zahl der Götter, denen der Bau gilt, und ihren individuellen Kultbedürfnissen ab. Es kann also wie in der großen Anlage von Luksor (Abb. 35 u. 44), die, abgesehen von dem Ramses II. gehörigen ersten Hofe A, eine der herrlichsten Leistungen der 18. Dynastie ist, eine Verdoppelung gleichwertiger Motive eintreten, so daß die breiten Säulensäle E und S, die Viersäulenzimmer F und X neben der Unzahl begleitender Seitengemächer herrschen. Aber die Grunddisposition, die Folge jener drei Hauptmotive, bleibt, wenn auch individuell abgewandelt, und durch Häufung von Anbauten und Umbauten, namentlich der 19. und 20. Dynastie, manchmal beinahe versteckt, immer die gleiche.

Aber neben jenem einen Prinzip, der Annäherung des Planes des Gotteshauses an den des Menschenhauses, ist doch im Tempelbau der 18. Dynastie noch ein zweites wirksam, ein rein künstlerisch-architektonisches. Die große einfache Führung jener Motive kann nicht dem Privatbau entlehnt sein. Dort fehlt die einheitlich durchgehende Achse in der Anlage der Tore. Die Räume der Repräsentation, die im Tempel dominieren, liegen dort eingeengt von denen der Nützlichkeit.

Diese dem Privatbau fehlenden Züge aber haben wir schon bei den Grabtempeln der 5. Dynastie kennen gelernt. Wahrscheinlich läuft von ihnen her eine Tradition in der Grundrißbildung, die bei dem Fehlen der Zwischenglieder nur noch nicht verfolgt werden kann. Denn der große, nach der Hauptachse (Abb. 39) orientierte Säulenhof, ist uns schon vom Tempel des Sahu-re her bekannt; es liegt aber auch bei diesem ein zwar noch in Nischen mit nur einer Säule aufgeteilter breiter Querraum vor der Hauptkammer, von dem leicht zu verstehen ist, daß er sich später zum Säulensaal entwickelte. Das Statuenzimmer hing in seiner Form ja nur vom Totenkult ab. Es ist wohl denkbar, daß dies in den Totentempeln wirklich tote Zentrum in gleichzeitigen Göttertempeln architektonisch besser durchgebildet war. Nun ist beim Tempel von Luksor (Abb. 35) die Halle B nur der Rest einer ursprünglich geplanten riesigen mehrschiffigen Basilika mit überhöhten drei Mittelschiffen, läßt also als ältere Vorbilder auf den großen Säulenhof einmündende Hallen ähnlich der schließlich ausgeführten

voraussetzen. Damit würden wir die Parallele zu der „tiefen Halle" vom Totentempel des Chephren (Abb. 30) und dem des Nefer-ir-ke-re erhalten. Und endlich erhebt sich die Frage, ob nicht der in Luksor wie bei anderen Anlagen hinzugefügte erste Säulenhof A der Nachfolger jener vom Chephrenbau (Abb. 30) bekannten ersten breiten Halle ist. So würden wir als Ergebnis eine enge innere Beziehung der Tempelanlage des neuen Reiches zu jener der 5. Dynastie erhalten.

Auch darin gleichen sich beide, daß das eigentliche Heiligtum, der Sinn des Ganzen, architektonisch nicht sein Zentrum, sondern sein Ende ist, den meisten unzugänglich, schlecht beleuchtet, eingebettet in winkelige Räume. Der ägyptische Gott haust, aber herrscht nicht in seinem Tempel. Und so fehlt auch der Anlage eine eigentliche Fassung, denn in reiner Addi-

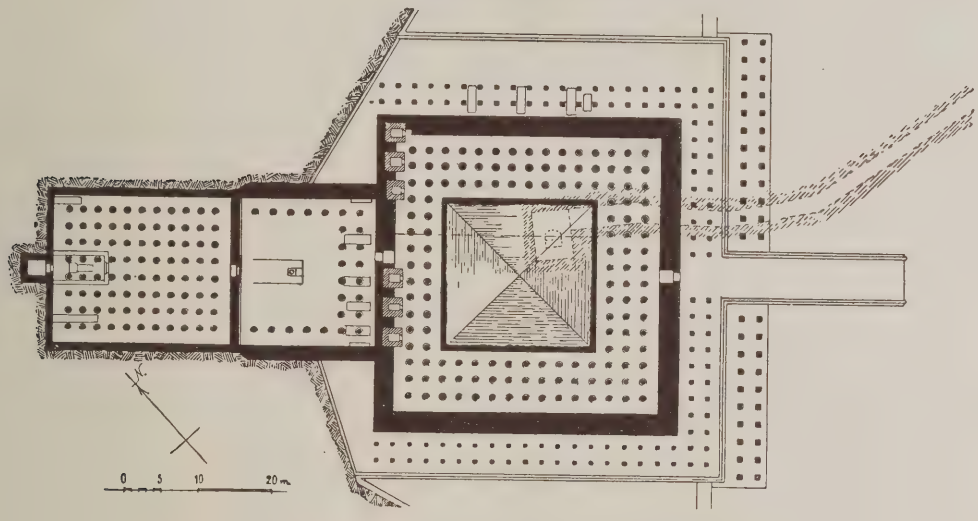


Abb. 48. Grabtempel der beiden Mentuhotep. Mittleres Reich.
Nach Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur III, S. 81.

tion sind wohl Hof und Halle und Säulensaal gereiht, aber zum Ganzen werden die Teile nicht durch diese innere Beziehung, wie sie in den wie in einem gemeinsamen Mauerkern ausgesparten Räumen jener Totentempel in Disposition und Proportion herrscht, sondern nur durch die lose Verknüpfung durch die architektonisch kaum gestaltete Umfassungsmauer (Abb. 13, 34, 35).

In dieser Tempelanlage ist vielmehr ein Prozessionsweg gestaltet als ein Raum zum Verweilen. Nimmt die religiöse Bedeutung der einzelnen Teile mit dem Voranschreiten zu, nimmt ihre architektonische Bedeutung ab. Die Vorräume rechnen mit vielen Menschen, die engen Haupträume mit wenigen. Der Entwurf gleicht einer glänzenden Ouvertüre, der aber nur ein kurzer Akt folgt. Zum Tempel führte erst die zu seiner Anlage gehörige gebaute monumentale Straße, als Vermittlung aus der freien Landschaft, vor dem Eingang von einer langen Reihe von Widdern oder Sphingen an jeder Seite begleitet. Der Haupteingang ist durch mächtige Tortürme flankiert (Abb. 13, 34, 35), an denen riesige Flaggenmasten, vor denen Obelisken aufragten. Die geböschten Wände des Pylon zeigen noch seine Herkunft von der primitiven Erd- oder Steinaufschüttung, der die Kanten begleitende Rundstab, ursprünglich ein zusammengebundener Rohrwulst zur Ecksicherung von Bauten in lufttrockenen

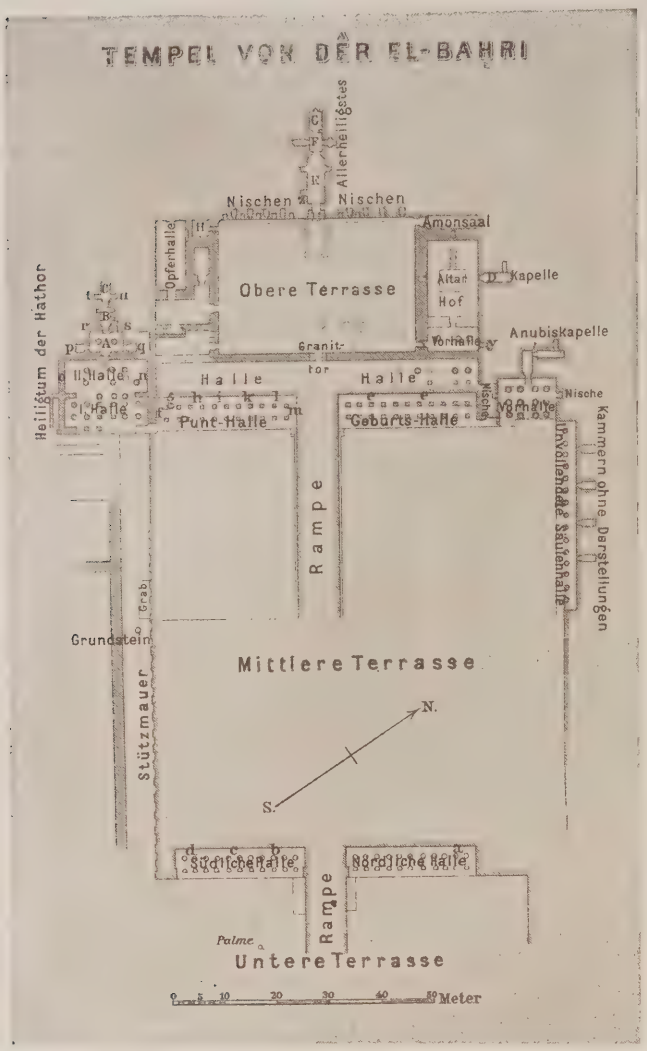


Abb. 48. Tempel von Deir el Bahri. 18. Dynastie.
Nach Baedeker, Ägypten, 6. Aufl., S. 282.

Ziegeln, ist aus der zweiten Periode seiner Geschichte, der Übersetzung in Ziegelmaterial, ein Rudiment, das bei seiner dritten, der Umwandlung in den Steinquaderbau konstruktiv zwecklos wurde. Die Pylonenfassade ist ein aus dem Festungsbau herübergenommenes Motiv, das aber im Tempelbau nur mehr den Wert einer Kulisse hat.

Nach dem Durchschreiten des Tores hebt die polyphone Musik der Säulenhallen und Säle an, deren Wirkung keine spätere Architektur wieder erzielt hat. Das Grundmotiv freilich bleibt einfach, die bloße Reihung von Säulen, wie sie schon die Höfe und die Hallen der 5. Dynastie kannten. Es wird kein neuer Rhythmus innerer Proportion erfunden wie am griechischen dorischen Tempel, keine Variation und Komposition der Säulenhallen, zu großen differenzierten Raumgebilden zusammengeschlossen, wie es die spätromanische und die gotische Baukunst vermochte. Nur ein Motiv von durchschlagender Wirkung für die spätere Baugeschichte tritt neu auf, auch dieses im Pfeilersaal der 5. Dynastie vorbereitet, vielleicht schon im mittleren Reich durchgeführt: die basilikale Überhöhung und selbständige Beleuchtung eines Mitteltrakts von mehreren Schiffen, wie sie in der Halle D des Tempels von Luksor von Amenophis III. geplant aber nicht ausgeführt (Abb. 35), im Ramesseum, in Medinet Habu und in Karnak (Abb. 51) vollendet wurde. Damit hat die Mittelachse der Anlage eine Verstärkung erfahren, und zugleich ist eine neue Differenzierung heller und allmählich dunkler werdender Räume entstanden, deren Kontrast im ägyptischen Tempel so viel bedeutete. Denn in dem Gegensatz von im Licht funkelnden Höfen und dunklem Heiligtum, in der Modellierung der Säulen vor der beschatteten Halle (Abb. 45), in dem klaren, immer wieder herausgearbeiteten Gegensatz von heller, vorderer Reliefffläche vor dunklem Hintergrund, beruht das Leben dieser im Grunde so einfachen Räume. Und nun wird von der 18. Dynastie ab bewußt auf die höchste Steigerung aller Effekte hingearbeitet, die Säulenreihen werden gehäuft, die hypostylen Säle (D in Abb. 35) wachsen zu Säulenwäldern aus, die Maße ins Riesige, und, wie der Beschauer am Eingang von Kolossalfiguren (Taf. II) empfangen wird, die ihm die Übergewalt göttlicher Macht predigen, so verliert er

Fassade von Ipsambul. Neues Reich. 19. Dynastie.

Nach Zeitschr. f. ägypt. Sprache. Band 46

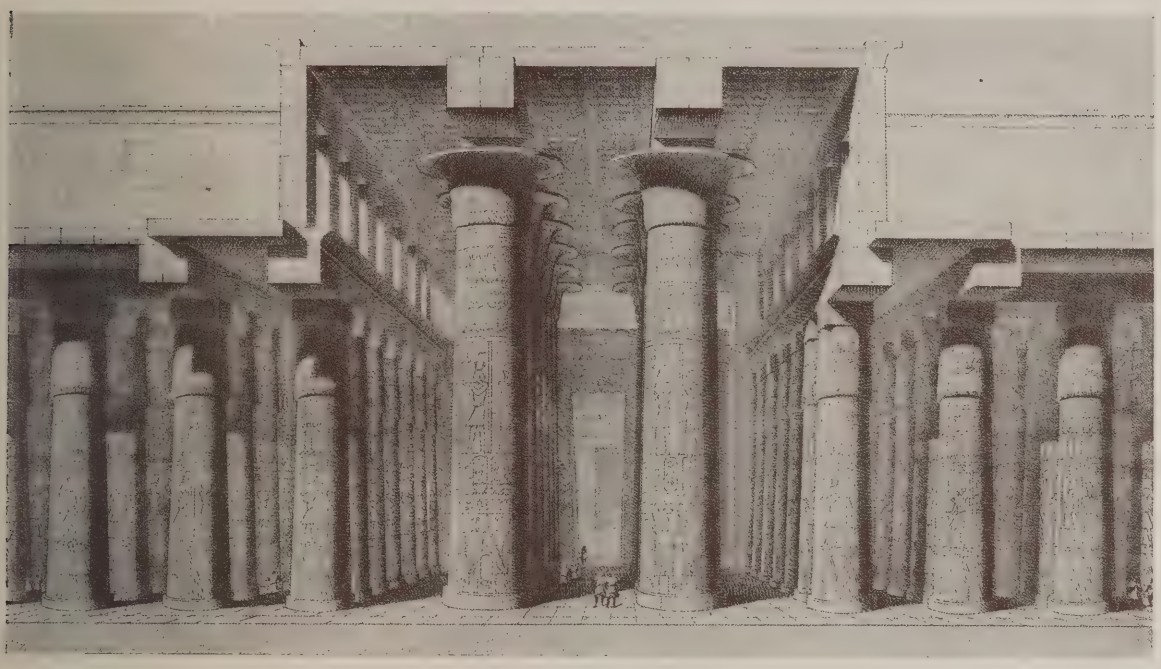


Abb. 51. Durchschnitt des großen Säulensaales von Karnak. 19. Dynastie. Rekonstruktion von Chipiez.
Nach Perrot-Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité I, Taf. V.

sich in den immensen Säulensälen, neben deren Dimensionen die seine nicht mehr aufkommt. Das Thema des Riesigen war schon in den Pyramiden angeschlagen und der erste Koloß in der Geschichte der Kunst ist der Sphinx von Gise. Aber das waren nur singuläre Schöpfungen. Im neuen Reich aber seit Amenophis III. ist das Kolossale Programm, das man erstrebt, so weit es die Kräfte erlaubten. Die Bündelsäulen, deren Formen, sei es in der Wucherung der Weiterentwicklung von Formen, sei es in absichtlicher, nur für das Große berechneter Vereinfachung, abstrakter geworden sind, ragen auf wie ungeheure Gebilde einer fremden, Menschen unnahbaren Welt. Die bunte Pracht der Wand- und Säulenreliefs, der Weihegeschenke, Teppiche und Kultinstrumente galt einer Religion, die im neuen Reich längst nicht mehr durchsichtig und verständlich war, dazu ein riesiger Apparat von Personal und Zeremonien; das Ganze diente einer alles irdische Maß übersteigenden Romantik mit einer Macht der Wirkung, von der begreiflich wird, daß weder griechische Sophrosyne noch hellenistische Weltklugheit sie erschütterte, und daß sie eher den römischen Eroberer überwand, als dieser sie.

Höhezeiten der ägyptischen Architektur sind im alten Reich die Regierungen der 5. Dynastie, im mittleren wahrscheinlich — nur wenige Reste erlauben ein Urteil — die der 12. Dynastie und im neuen die der 18. gewesen. Allerhöchste Vollendung der Steintechnik, die selbst die griechisch-klassische übertrifft. Das Keilschnittgewölbe ist schon dem alten Reich bekannt, wird aber nur bei nebensächlichen Aufgaben verwendet, zu keiner architektonischen Bedeutung entwickelt. Das Ideal ist die glatte Wand, also nicht nur ein Fugenschluß der Steinquadern, der auch einem Haar keinen Raum mehr läßt, sondern eine Fügung und Politur, in der Wand und Säule wie aus einem Stein bestehend erscheinen sollte. Höchster Sinn

Abb. 50. Tempel von Deir el Bahri. 18. Dynastie.
Nach F. W. von Bissing, Einleitung in die Geschichte der ägyptischen Kunst, Taf. XXI.

für das Material, für seine Farbe und Härte, für Fläche und Kante. Von einer Ziegelpyramide des mittleren Reichs ist die gesondert gearbeitete prachtvoll geschliffene Spitze aus schwarzem Granit erhalten. Schärfster Sinn für Horizontale und Vertikale, für die feinste Nuance von Profil und Relief. Höchste Fertigkeit. Schließlich aber wieder ein Widerspruch. Denn diese ganzen prachtvoll steinernen Formen werden in einer Entwicklung, die in der 5. Dynastie beginnt, durch farbiges Bildwerk bekleidet, übersetzt, in Pflanzensäulen, in der über dem Architrav liegenden, noch unerklärten, wohl von einem Palmblattfries abgeleiteten Hohlkehle, in Wandreliefs, bemalten Fußböden und Decken in eine andere Scheinwelt verwandelt. Schon die 19. und 20. Dynastie bringen Verrohung und Verfall. Die archaistischen Perioden der saitischen, ptolemäischen (Abb. 45) und römischen Zeit wieder Verfeinerung, auch Weiterbildung und Veränderung im Kleinen, aber nicht wesentliche Neuschöpfung.

Wir haben einen Typus der Bauanlage noch zu schildern in zwei verschiedenen Beispielen, am Schluß, weil er das Gegenstück bildet zu der Pyramide, von der wir ausgingen. Ist in dieser die Ebene architektonisch gebändigt, so ist in der Anlage von Deir el Bahri, der vollendetsten Leistung vom Beginn des neuen Reichs, ein riesiges Felsentheater Bühne einer architektonischen Komposition geworden, die auch ihresgleichen in der Welt nicht wieder findet.

Sind Mastaba und Pyramide die Grabtypen des alten Reichs, so ist das nördlich von Theben im Gebirge liegende Felsengrab der des neuen. Hier verschiebt sich die architektonische Lösung der Grabanlage insofern, als die in das Innere des Felsens getriebenen dunklen Korridore, Säle und Grabnischen in kleinen Maßen gehalten und nicht eigentlich auf eine große künstlerische Wirkung hin angelegt sind, der Totentempel selbst aber hinaus in die Ebene verlegt oder als Fassadenbau vor die Felswand gelegt wird. Die merkwürdige Anlage der beiden Mentuhotep, Königen der 11. Dynastie des mittleren Reichs in den Felsen bei Deir el Bahri (Abb. 48) steht zwischen den beiden Entwicklungsreihen. Denn ihr Zentrum, die auf einer großen Terrasse aufgeführte Pyramide, die dem ersten Metuhotep angehört, ist noch die aus dem alten Reich herübergenommene Grabform. Da aber die wirkliche Grabkammer tief unter ihr im Felsen, nur durch einen langen Schacht zugänglich, liegt, ist sie nur ein dekoratives Kenotaph. Um dieses legt nun der spätere König, der den Bau seines Vorgängers usurpierte, einen riesigen Säulensaal mit je drei Säulenreihen auf drei Seiten, zweien auf der vierten, und nicht nur dies: sondern er umgibt diesen auf drei Seiten noch

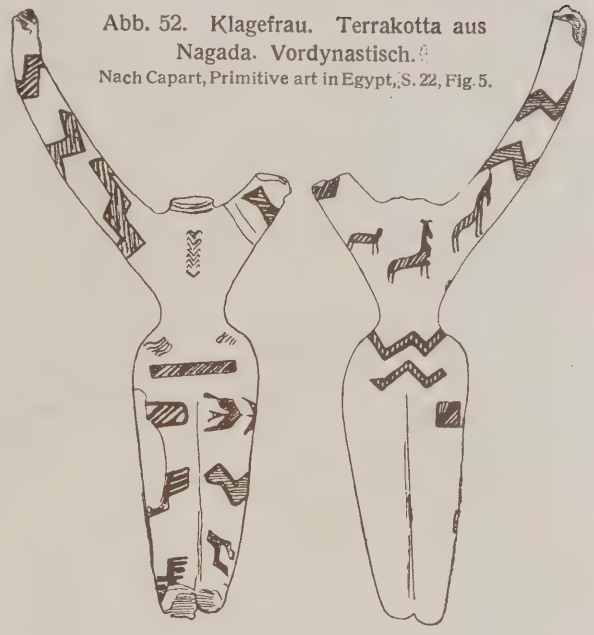


Abb. 52. Klagefrau. Terrakotta aus Nagada. Vordynastisch.
Nach Capart, Primitive art in Egypt, S. 22, Fig. 5.

mit einer offenen zweireihigen Pfeilerhalle und versieht mit einer gleichen an jeder Seite der Auffahrtsrampe die Parterrefassade der Terrasse. Hinter der Plattform der Pyramide auf einer erst aus dem Felsen herausgearbeiteten Fortsetzung liegt ein Säulenhof und hinter diesem vor der kleinen Nische des Allerheiligsten ein in der Mitte, wahrscheinlich basilikal überhöhter Säulensaal mit neun Schiffen. Aus diesem einen grandiosen Beispiel ist zu ermessen, was uns alles an großartigen Entwürfen der Architektur des mittleren Reiches verloren gegangen, oder in Resten noch nicht wieder erschlossen ist, wie sehr also die Baukunst des neuen Reichs der des mittleren verpflichtet sein mag. Zum anderen aber sind hier zwei neue Themen architektonischer Erfindung angeschlagen, die irgendwie auch weitergewirkt haben mögen. Der Saal um die Pyramide ist ein, wenn auch nicht ganz reiner Zentralbau und in den Pfeilerhallen um ihn und an der Terrasse ist die Idee des Peripteros gegeben.

Es liegt nahe, den großen Tempel von Deir el Bahri, die Schöpfung der Königin Hatschepsut aus der ersten Hälfte der 18. Dynastie, zu jener Anlage in Beziehung zu setzen (Abb. 49, 50). Aber die Verwandtschaft liegt nur in der allgemeinen Idee, dem Aufbau in Terrassen mit vorgelegten Portiken und der Anlehnung an die Bergwand. Auch wird man fragen dürfen, ob bei den merkwürdigen Schicksalen der Bauherrin und also auch ihres Baues, nicht wesentliche Teile des Plans fehlen, die nicht zur Ausführung gekommen sind, nämlich jene großen Hypostyle, denen wir eben begegnet sind, und von denen eines zum mindesten vor den Nischen und dem Allerheiligsten auf der oberen Terrasse zu erwarten wäre. Aber auch unvollendet und nach ihren schlimmen Schicksalen gehört die Anlage wie in ihrem plastischen Schmuck so auch in ihrer Architektur zum Vollendetsten der Kunst des neuen Reiches. Scheinen auch die einzelnen Räume der Heiligtümer der Göttertrias klein und verzettelt: durch die Dimensionen, den Aufbau und die Steigerung in drei Terrassen wird die Natur schließlich in eine Dienerrolle gezwungen, als seien die Felswände nur die Fortsetzung der Architektur und um ihretwillen da, nicht umgekehrt. Ihre dämonische Macht wird ein Stück der architektonischen Komposition und Künstlerwille hat hier bezwungen, woran er sonst unzähligemal scheiterte, und ist Gesetzgeber der Natur geworden, von der er sonst nur Gesetze empfing.

Dieses Reich großer architektonischer Form ist also die Welt, die durch die Werke der bildenden Kunst, der plastischen und der zeichnend-malenden, bevölkert wird. Aber das Verhältnis des Bildwerks zu dem vom Baumeister geschaffenen Raum ist nicht das chaotisch Anarchische der Gegenwart, daß einzelne als Individuen geschaffene Kunstwerke in der Laune zufälliger Lebensumstände in Räumen existieren müssen, mit denen sie aus dem Plan ihrer Entstehung gar nichts zu tun haben. Sondern das ägyptische Bildwerk, wie beinahe jedes

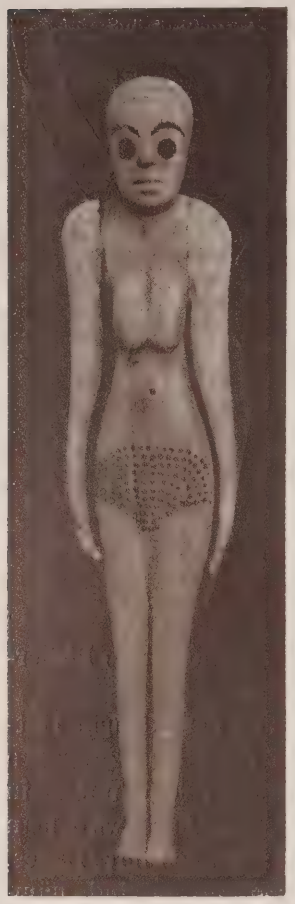


Abb. 53. Elfenbeinfigur einer nackten Frau. Vordynastisch. Sammlung Mac Gregor. Nach Recueil de travaux, 1900, Taf. IV.

antike, hängt in seiner Idee, in seinem Motiv, in seinem Stil von vorneherein mit der räumlichen Situation zusammen, in die es gestellt wird. In seiner Idee: denn es ist beinahe ausschließlich religiöses Bildwerk, das als Grabbild, Grabbeigabe oder -Schmuck oder als Votivbild im Tempel aus einer klarbestimmten seelischen Beziehung des Weihenden stammt. In seinem Motiv: denn aus der inhaltlichen Bestimmung des Kunstwerkes ergibt sich von vorneherein eine klar begrenzte kleine, lange Zeit gleichbleibende Auswahl durch die Darstellung zu lösender Aufgaben. In der räumlichen Situation: die Lebenssphäre des Bildwerks war Wand und Raum der Grabbauten, oder Fassade, Hof, Halle und Cella des Tempels. Auch diese blieb, wie wir sahen, durch Jahrtausende die gleiche.

Auf dieser Stetigkeit ihrer äußeren Sicherung beruhte die Entwicklung der ägyptischen, ja überhaupt aller antiken Kunst. Der oberflächlich Zusehende gewahrt in ihr zuerst nur einförmige Wiederholung. Die schärfere Beobachtung aber entdeckt, daß die Vollendung nur durch die unermüdliche Vornahme immer wieder der gleichen Aufgaben erreicht wird. In unzähligen Vorstufen können wir dem Werden des Meisterwerkes nachspüren, das auf der Arbeit von Generationen beruht. Deshalb ist es so unpersönlich, weil es den Geist von Jahrhunderten in allmählich herausreifender Vollendung darstellt.

Das Verhältnis des Kunstliebhabers zur Kunst vor allem seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist dem des Altertums völlig entgegengesetzt. Jener sucht das Kunstwerk rein ästhetisch, er isoliert es, er erklärt den Inhalt für untergeordnet, er betrachtet nur seine künstlerische Verarbeitung und sucht in dieser die individuelle Tat. Gerade diese aber ist langen Zeiten der alten Kunst gänzlich gleichgültig gewesen. Sie gingen rein auf die Erfüllung religiöser Forderungen in der inhaltlichen Darstellung aus. Der allmähliche künstlerische Fortschritt in dieser schien selbstverständlich. Gerade deshalb, weil jede reifere Lösung von der früheren sich nur in kleinen Unterschieden zeigte, war dem auf traggebenden Gesellschaftskreis die Möglichkeit gegeben, in seinem Verständnis für das Kunstwerk dem Künstler zu folgen und eine hohe Empfindlichkeit für den Wandel der künstlerischen Form zu pflegen. Es gab keine Revolutionen der Kunstanschauung mit ihrem Anspruch an das Publikum umzulernen, keinen Kampf verschiedener „Kunstrichtungen" mit ihrer literarischen Propaganda und der verstandesmäßig wissenschaftlichen Darlegung von Unterschieden des „Kunstwollens". Es fehlt den großen Zeiten der alten Kunst gänzlich die Reflexion über sich selbst, sie genießen ihre Blüte in einem naiven Glück wie die Jugend, die auch nicht weiß, wie schön sie ist.

Wir haben in unserer Behandlung die Geschichte der ägyptischen Rundfigur eine Zeitlang von der des Reliefs zu trennen. Hängen auch beide in ihrem Stil auf das allerengste zusammen, so sind doch ihre Aufgaben von Anfang an verschieden. Die Anfänge des Reliefs haben wir oben Seite 20ff. kurz geschildert und werden wieder darauf zurückkommen.

Abb. 54. Porphyrstatue der Sammlung Mac Gregor. 1. Dynastie.
Nach Recueil de travaux, 1900, Taf. VI.

Die Anfänge der runden Skulptur, wie sie in der primitiven Kunst verschiedener Völker immer wieder am Beginn stehen, und wie wir sie später bei der Entstehung der griechischen Kunst wieder darzulegen haben, erleben wir auch in den Zeiten unserer eigenen späten Kunst jeden Winter neu: in dem Schneemann, den die Kinder vor unserem Fenster aufführen, der nichts anderes ist als eine plastische Übersetzung der in Abbildung 16 gezeichneten Typen. Jede primitive Plastik sucht zuerst nichts weiter auf, als die Grundmerkmale der menschlichen Erscheinung, den von dem massigen Leib durch den Hals getrennten runden Kopf mit der einfachsten Angabe von Augen, Nase und Mund, die Füße nur eben als gerade Stützen des Ganzen, die Arme deutlich vom Körper abstehend. Das abstrakte, rein aus der Phantasie geschöpfte Gebilde ist klar auf eine frontale Vorderansicht angelegt, in der im einfachsten Fall die beiden Hälften völlig gleich sind.

Von großen Figuren in Stein besitzen wir aus dem ältesten Ägyptischen nichts mehr der Art. Wir sind für die Untersuchung angewiesen auf Funde ältester Nekropolen oder Kultstätten, von Abydos, Nagada, Hierakonpolis, Koptos, ein immer noch sehr beschränktes Material, das von verschiedenen Zentren primitiver Kunstübung stammt, innerhalb der ältesten

Abb. 55. Kauernde Frau, Terrakotta. Berlin, Verzeichnis 12767. Vordynast. Nach Capart, Primitive art in Egypt, S. 163, Fig. 125.

vordynastischen Zeit verschiedenen Epochen angehört und in sich ungleichwertig ist. Es sind Figuren in Elfenbein, Ton, Schiefer, anderen Steinarten, Kupfer. Es spricht also bei der Formgebung auch das Material mit, das im einen Fall, in Ton, Holz oder Elfenbein eine freiere, lockere, offene Form ermöglicht, im anderen, bei der Bearbeitung harter Steinarten, auf eine geschlossene, flachere hindrängt. Aber es läßt sich darin doch eine Entwicklung aufzeigen, die bald einen merkwürdigen Reichtum und frühe ihr eigentümlich ägyptisches Gesicht gewinnt.

Hinter einem der ältesten Gebilde dieser Funde, einer Terrakottafigur aus Nagada (Abb. 52), müssen schon viele Vorläufer stehen. Denn die knappe Formel, mit der in ihr der weibliche Körper mit seinem Gegensatz von Oberkörper und Hüfte in weichem Umriß vorgetragen wird, und die freie Geste der erhobenen Arme der Klagefrau können nur nach zahlreichen vorausgehenden Versuchen gewonnen sein. In ihr ist die ethische menschliche Erscheinung noch nicht reine Absicht der Kunst; denn die aufgemalten geometrischen Muster, die sie in die zeitliche Nähe der ältesten bemalten Gefäße (Abb. 20) und der Grabbilder von Hierakonpolis (Abb. 19) setzen lassen, sind kaum Nachbildung von wirklicher Tätowierung, sondern die Frau ist „Sache", wird also im Bilde geometrisch verziert wie ein Ding, Topf oder Spinnwirtel.

Abb. 57. Frau ein Kind tragend. Bein. 2. Dynastie (?). London. Nach Budge, A guide to the egyptian collections in the British Museum, 1909, S. 25.

Die Elfenbeinfigur der Sammlung Mac Gregor in Tamworth (Abb. 53) hat sich von solchem Dekor befreit, auch sie gibt wie zahlreiche verwandte Figuren, nur ein unpersönliches Gattungswesen „Frau", aber aus der Natur holt sie mehr heraus, modelliert den Körper an Bauch und Brüsten und verleiht ihm einen Schimmer von schlanker Zierlichkeit, der die Zeitgenossen des Gebildes entzückt haben mag. Andere Figuren gleichen Stils halten die Arme anders, den linken unter den Brüsten, oder beide über dem Bauche gekreuzt; jeder kleine neue Zug war eine Etappe in der Eroberung des Lebens für die Kunst, aber beinahe identische Ver-

Abb. 56. Frau ein Kind tragend. Elfenbein. Vordynastisch. Berlin, Verzeichnis 14441. Nach Photogr. des Berliner Museums.

suche in der Kunst Vorderasiens oder der ältesten vorgriechischen lassen erkennen, daß diese Abbreviaturen der Erscheinung sozusagen Naturformen primitiver Plastik sind.

In der berühmten ältesten ägyptischen Statue, der 0,4 m hohen, aus braunem Porphyr gearbeiteten Figur der Sammlung Mac Gregor (Abb. 54) aber zeigt sich ein Stil, der schlechthin ägyptisch ist. Die frontale Haltung freilich, die geschlossenen Beine, die ungelösten, straff wie in einer Paradehaltung herabhängenden Arme, der geradeaus sehende Kopf, all das ist noch primitiv typisch. Aber ägyptisch ist das scharfe Erfassen und Aussprechen von Einzelheiten der Tracht wie des großen, an einem Gürtel getragenen Phallusfutterals und des riesigen, im Leben wahrscheinlich künstlichen Bartes. Ägyptisch aber vor allem ist der Steinstil. Härtestes Material, das von da ab Lieblingsobjekt dieser beharrlichen Kunst bleibt. In diesem ist eine Behandlung begründet in großen, möglichst zusammenhängenden Flächen. Also eine Modellierung nicht im kleinen, sondern im großen, weiche, gleitende Übergänge. So also hier die Anlage der Rückenansicht, des Bartes, die derbe Fassung des Gesichts. Eine ungelenke Sprache, die Weniges und Deutliches lieber sagt, als Rasches und Vieles. Schon läßt sie ahnen, was sie schildern will, mit dem erhobenen Kopf einen stolzen herrischen Menschen.

Abb. 58. Gefangener. Elfenbeinfigur aus Hierakonpolis. Nach Quibell, Hierakonpolis I. Taf. XI.

Der Stil dieser Porphyrstatuette ist dem der Schminktafeln verwandt, sie ist etwas älter als die besprochene, Abbildung 21. Es ist aber die Frage aufzuwerfen, ob aus diesem jemals die große Weise der Skulptur des alten Reiches hätte werden können, hätte sich nicht mit ihm als andere Komponente ein plastisches Vermögen verbündet, das in anderen primitiven Werken, Leistungen vielleicht einer anderen Schule, deutlich wird. Denn jene Formbehandlung, am meisten in der Palette des „Nar-mer“ (Abb. 22), geht in ihrer subtilen Akkuratesse und ihrem Sinn für das Detail auf einen exakten, lebendigen, aber nicht großzügigen Miniaturenstil. In der primitiven Terrakotta der kauernden Frau in Berlin (Abb. 55) liegt aber ein ganz anderes plastisches Gefühl, der Sinn für die körperliche Rundung. Auch die Differenzierung der weiblichen Erscheinung von der männlichen dadurch, daß jene durch die Hervorhebung außerordentlich entwickelter Partien des Gesäßes und der Oberschenkel in „steatopygen“ Figuren charakterisiert wird, ist eine Naturform frühester Kunst, denn auch die vorgriechische Kykladenkunst der Steinzeit und die anderer prähistorischer Völker (Abb. 18) verfährt wie diese ägyptische Richtung. Allein dieses Ideal weiblicher Schönheit, das so sehr den besprochenen dürren Figuren (Abb. 53, 54) widerspricht, stammt doch aus einer besonderen Sphäre und mit ihm auch das Vermögen zu einer so ruhigen fließenden, groß gesehenen, einheitlichen plastischen Form. Das Bild ist nicht mehr in eine nüchterne Formel flächig abstrakt zurechtgeschnitten, sondern von der sinnlichen Anschauung des innerlich quellenden Lebens getragen. Man gewahrt aber leicht, daß auch die Elfenbeinfigur in Berlin, die nackte Frau mit einem Kinde (Abb. 56) und die weit darüber fortgeschrittene in London (Abb. 57), ein Leben der runden Form besitzen, das der gleichen Wurzel entsproßte. Beide sind höchst lehrreich. In der ersten mit dem zu großen Kopf und den zu kurzen Beinen setzt sich der Drang, ein herrliches Motiv des Lebens zu gestalten, gegen das Unvermögen durch, eine proportionierte Erscheinung

Abb. 59. Scheintüre aus der Mastaba des Meri. Saqqara. 6. Dynastie.
Nach Capart, Une rue de tombeaux à Saqqarah, Taf. CVII.

zu geben. Was bei ihr nur in allgemeiner Andeutung und in rohem Umriß erscheinen kann, das drückt die andere schon in wunderbarer Lebendigkeit vollendet aus: Die Verschiebung in der Gestalt durch das Tragen, die über dem Fransensaum des Gewandes hervorhängende Brust, das lebhafte, nach ihr greifende Kind. Dies Werk kann auch nicht mehr vordynastisch sein, denn in seiner plastischen Rundung, in der Fähigkeit, in der Breitflächigkeit der Modellierung auch die Einzelheit sprechen zu lassen, in dem natürlichen Leben des Motivs liegt schon die Reife der Werke der ersten Dynastien.

Auch das ägyptische Schriftzeichen, die Hieroglyphe, ist ein Stück Kunst. Auch sie muß in den ersten drei Dynastien die Vollendung gefunden haben. an der die spätere Zeit nur weniges ändern konnte. Alle Schrift ist ursprünglich Bild. Soll dieses ein allgemeines Mittel der Verständigung sein, dann muß es, der individuellen Willkür entrückt, eine möglichst knappe, schlagende, präzise Form finden. Da die Schrift Flächenbild ist, muß dieses sich hauptsächlich im Kontur aussprechen, also fordert sie eine Anordnung der Erscheinung, in welcher ihr inneres Leben in einer äußeren Bewegung von scharfem Umriß zum Ausdruck kommt.

Man kann nun auch umgekehrt sagen, wie jede Hieroglyphe Bild ist, so ist auch jedes ägyptische Bild Hieroglyphe, und will auch typisch wie sie verstanden, „gelesen" sein.

Die Elfenbeinfigur aus Hierakonpolis (Abb. 58), die tektonisch verwendet, also Griff oder Untersatz eines Instruments war, stellt einen gefangenen Libyer dar. Es ist nicht etwa irgendeiner, der einmal so, ein andermal anders gebildet werden konnte, sondern es ist „der Gefangene", der immer gleich erschien, also in einem symbolischen Bild, das als der letzte gelungenste Ausdruck nach zahlreichen Vorversuchen von der Kunst dauernd festgehalten und nur in Einzelheiten verändert wurde. Daher die starke Ausdrucksfähigkeit des Umrisses, das Kauern auf den Unterschenkeln, die mühsame Haltung mit auf dem Rücken zusammengebundenen Armen, eingezogenem Bauch und herausgepreßter Brust, das scharfe Profil des in seiner Rasse charakteristischen Kopfes. Wie aber hier „der Gefangene", so sind am Ende der vordynastischen Zeit und in den ersten drei Dynastien alle später von der Kunst festgehaltenen Motive in ihre vollendete Formel gebracht worden. Die Dienerfiguren, das Knieen und Kauern, die Einzelbeschäftigungen, Lesen und Schreiben, Kornmahlen und der Aus-

Abb. 60. Granitfigur. Neapel, Museum. Inv. 1076. Höhe 0,44 m.
2. Dynastie.
Nach v. Bissing-Bruckmann, Denkm. ägypt. Skulptur, Taf. 3.

druck der Trauer, aber ebenso auch die Bilder des Herrschers und des Vornehmen, Stehen, Schreiten und Thronen. Weil das formelhafte Symbol in dem durch mehrere Jahrhunderte sich hinziehenden Ausleseprozeß der ältesten Kunst gewonnen war, erhielt es um seiner überzeugenden, buchstabenähnlichen Typik willen für die Folgezeit das Ansehen des Klassischen. Die Beharrlichkeit der ägyptischen Kunst entspringt nicht, wie man oft gemeint hat, der Trägheit einer früh gesättigten gealterten Kultur, sondern der Ehrfurcht vor dem einmal auf die Höhe gebrachten und dann nicht mehr als verbesserungsfähig angesehenen, als kanonisch erklärten Resultat, die in aller orientalischen Kultur, auch der chinesischen und japanischen liegt. Man fürchtet, rührt man einmal an sie, die ganz in unendlichem Ringen gewonnene Sicherheit des Systems zu verlieren. Die Tradition der künst-

Abb. 61. Granitfigur in Kairo. Katal. 1. Höhe 0,39 m. 3. Dynastie.
Nach Grébaut, Le Musée Egyptien I, Taf. XIII.

lerischen Form ist auch ein Stück jenes Ahnenkultus, der Heiligung der eigenen alten Kultur bedeutet.

In diesem Ringen nun um sozusagen ewige Formen des Bildlichen, spricht nun auch die Architektur ihr gewaltiges Wort mit. In den Rhythmus ihrer Pfeilersäle, Höfe und Hallen sollte sich das Bildwerk einordnen, und in Räumen herrschen, die dem Ausdruck des Erhabenen dienten (Abb. 44, 59). Gab es in der Architektur mit ihrem scharfen Gefühl für die Horizontale und Vertikale keine schwankende, unklare, unruhige Form, so war auch die Statue genötigt, sich dem strengen Gesetz ihrer edlen Musik zu fügen. Erfindungsreich ist in keiner Kunst ihre klassische Zeit; das Temperament der sprudelnden Phantasie liegt immer in der Jugend der archaischen Kunst, mit der verglichen die Vollendung der Höhe Beschränkung des Meisters ist. So wird auch im Ägyptischen von den ersten Dynastien ab die ungestüme

Lebhaftigkeit des Archaischen, des Stils der Schminktafeln, gezähmt und Einlaß in das Heiligtum erhalten nur jene Bilder, deren Ruhe uns heute als Ausdruck eines dem Ägypter eigentümlichen Ernstes erscheint, die aber nur die Folge ihrer strengen architektonischen Struktur ist. Diese architektonische Strenge liegt noch in einem anderen Faktor begründet, als nur in dem Funktionellen des einfachen klaren Motives.

Das gleiche Gefühl, das die ägyptische Architektur für einfache geometrische Körper als Bauformen besitzt, das die Pyramide, die wie einfache Körper angelegten Teile der Grabtempel, aber auch die kompakten Formen der Bündelsäule hervorrief, dies wird auch mächtig in der Anlage der Figur. Der Bildhauer geht aus von einer einfachen kubischen Form des Steins, in der die Figur gleichsam schlummert. Aber auch, wenn sie zum Leben erweckt ist, ist diese Grundform immer noch sichtbar; die einfache Raumeinheit, in der sie sich ausbreitet, ist in ihrem Zusammenhang unzerstört. Man glaubt beinahe den bildhauerischen Prozeß beim Anblick nachzuerleben, wie nur diese und jene Steinschicht abgenommen ist, um das Bildwerk aufzudecken. Eine Statue, wie die in Neapel (Abb. 60), hat etwas Rührendes an sich, denn es ist, als sei sie noch in der Würfelform des Steines gebannt, wie von einer Sehnsucht erfüllt, sich daraus zu befreien. Arme, Hände und Füße sind angelegt in breiten derben Formen, der Kopf sitzt halslos auf dem schweren Körper, aber das Ge icht, so allgemein unbestimmt auch seine Züge sind, hat doch ein merkwürdig sprechendes Leben.

Abb. 62. Unvollendete Figur. Kairo, Kat. 33314. Saïtisch.
Nach Capart, L'art Egyptien II, Taf. 188.

Die Granitfigur in Kairo (Abb. 61) ist etwas jünger, sie mag vom Ende der 2. Dynastie stammen, aber auch sie hat etwas von der Unschuld des eben der Hand des Schöpfers entsprungenen Menschen. Der Kopf ist mehr seiner wirklichen Rundung angenähert, das Gesicht lebendiger, die Haarperücke lockerer, die ganze Form flüssiger.

Diese Beispiele haben eine für das Wesen der antiken Skulptur, und nicht allein dieser, grundlegende Bedeutung. Hätte Michelangelo sie gekannt, er hätte sie mehr geliebt und bewundert wie eine der ihm bekannten Antiken. Denn wie irgendeine einfache Tanzweise sich zu ihrer Verarbeitung bei einem der großen Musiker verhält, so steht eine dieser archaischen Figuren zu seinen komplizierten Lösungen. Auch er sucht den intakt gelassenen Steinraum möglichst kompakt zu füllen. Nur gibt er in dem knappsten Raum und in dem größten Zu-

Abb. 63. König Cha-sechem. Schiefer. Kairo. Höhe 0,55 m. 2. bis 3. Dynastie.
Nach Quibell, Hierakonpolis I, Taf. XLI.

sammenhang der Fläche die bewegteste Figur, möglichst viel Leben im Kontrapost der Glieder; desto leidenschaftlicher, je gebändigter im Stein. Die archaisch ägyptische Figur ist der reinste naivste Fall dieser freien Bildhauerei im Stein, im Wesen aber auf das allerengste mit dem Größten der Plastik verwandt. Hier handelt es sich nicht um Kontrapost, und um kein leidenschaftliches Menschensein, sondern um einfache Motive und ein naives Geschlecht, aber das Gesetz der runden Figur ist zum ersten Male rein erfaßt und erfüllt.

Diese ist nicht etwa imitative Nachbildung der Natur, ein Rundes im Stein neben das Runde des Lebens gesetzt. Wir haben ja ihre Genesis aus dem abstrakten Phantasiebild der Kinderkunst im doppelten Sinne des Wortes verfolgt. In dies Bild werden immer neue Züge eingegraben, die aus dem Vermögen schärferer Erfassung der Natur stammen, aber den idealistischen Charakter des Ganzen nicht ändern. Die so gewordene Figur hat nun auch gar

nicht die Rundheit des Naturmodells. Denn etwa an Abbildung 60 sieht man deutlich, wie die Vorderfläche, in der die Hände liegen, in einer scharfen Kante gegen die in einer Sonderansicht durchgeführte Fläche der Seite stößt, wo die Bewegung der Füße und die Linie des Rückens klar gemacht wird. Ein neues gesondertes Bild würde die Rückenansicht gewähren. Es liegen also vier ineinander gearbeitete besondere Ansichten der Figur vor, wie vier Seiten eines Würfels, und jede von diesen wird in einem vorsichtigen Relief bearbeitet, das sehr deutlich in der Herausarbeitung der Hauptgliederung der Erscheinung, aber interesselos für ihre Differenzierung im kleinen verfährt. Weil der Zusammenhang des Ganzen im

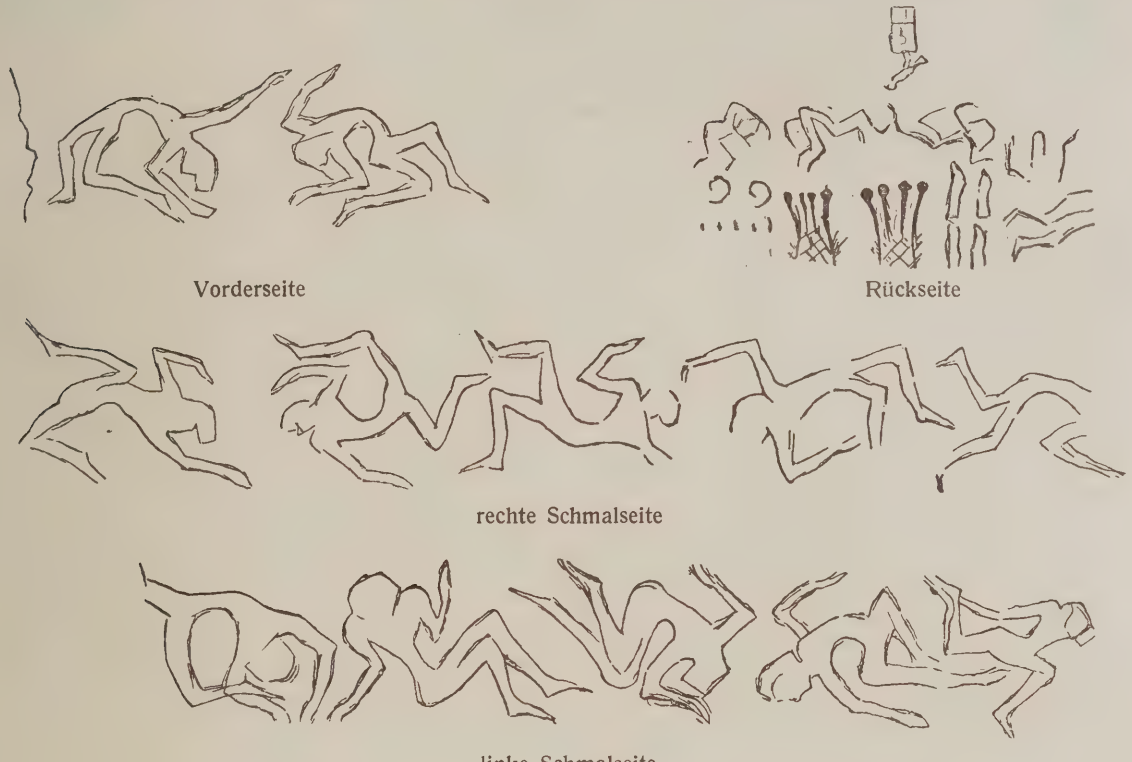


Abb. 63a. „Die geschlagenen Feinde" auf der Basis des Cha-sechem.
Nach Quibell, Hierakonpolis I, Taf. XL.

Kubischen, der Einzelmodellierung in der Fläche oberstes Gesetz ist, werden Motive ausgeschaltet, in denen die Arme etwa vom Rumpf weit abstehen müßten oder irgendwie Löcher in der Komposition entstehen würden. Das Bildwerk gewinnt dadurch eine für das Auge existierende Zusammengehörigkeit der Einzelformen, wie sie die Natur nicht hat, dabei aber auch eine schlagende Kraft der Vorstellung, weil nur das Wesentliche der Erscheinung vorgetragen ist.

Die historische Bedeutung dieser früh ägyptischen Bildhauerei in Stein kann gar nicht überschätzt werden. Auf ihrer elementaren Weisheit beruht alles weitere antike Kunstschaffen. Wir werden immer wieder darauf verweisen müssen. Diese Grundgesetze sind unendlicher Variation fähig; aber wer sie nicht erkannt hat, und plastische Werke zuerst nach dem Ausdruck ihres bloßen Motivs, nach ihrer poetischen Empfindung oder ihrer psychologischen

Abb. 64. Elfenbeinfigur eines Königs aus Abydos. 1. (?) Dynastie.
Nach W. M. Flinders Petrie, Abydos II, Taf. XIII.

Repräsentation befragt, statt nach ihrer Weise der Erfüllung technisch konstruktiver Forderungen, wird in ihrem Verständnis immer irre gehen. Auch das Kunstwerk ist, wie jede große Schöpfung der Geschichte, das Resultat vieler zusammenwirkender Kräfte, und das historische Verstehen wird sich immer aufs neue mühen müssen, die zahlreichen Fäden des herrlichen Gewebes bloßzulegen; aber wie es nicht ein Leben der Musik gibt außerhalb der musikalischen Form, so ist auch das Verstehen des Kunstwerks gebunden zuerst an die Einsicht in die Bedingungen seiner bildlichen Existenz.

Wie aber innerhalb der ägyptischen Kunst die Grundzüge nicht nur des Motivs und der allgemeinen Anordnung, sondern auch die Arbeitsweise bis in die Spätzeit fortdauern, zeigt das in Abbildung 62 gegebene, unvollendet auf uns gekommene Modell saitischer Zeit. Gleiche Grundanlage der Figur, die nur schlanker geworden ist und sich leichter aufrichtet. Und nun die gleiche Arbeitsweise wie im Archaischen: die Figur wird aus dem Block geholt, indem die großen Grundflächen möglichst intakt gelassen werden. Die Einzelformen, Schenkel, Brust, Gesicht, Ohr, Haar werden dann wieder zuerst in großen Flächen behandelt, und schließlich in einem einheitlichen neuen Übergehen in Flächen allmählich der erstrebten Eleganz ihrer Modellierung entgegengeführt. Diese Arbeitsweise bleibt in ihren Grundzügen das ganze Altertum hindurch lebendig.

Das Bild der Kunst der ersten zwei Dynastien ist noch so lückenhaft, daß von einem wirklichen Verständnis der Entwicklung keine Rede sein kann. So steht auch die Figur des Königs Cha-sechem (Abb. 63) aus der Zeit der Wende der 2. zur 3. Dynastie allein. Man gewahrt leicht die Verwandtschaft mit der Figur in Neapel (Abb. 60) an der spröden Kantigkeit der unteren Partie, die ganz den Flächen des Throns folgt, auch in der Haltung der Arme, von denen der rechte ein Abzeichen der königlichen Macht hielt, in der ungemilderten scharfen Frontalität der Vorderansicht. Die etwas schräg stehenden Füße aber sind deutlicher herausgearbeitet, der enganliegende Mantel umhüllt die Figur in flüssiger Form; in der Haltung der höher gewachsenen Gestalt, dem strengen Ausdruck des leider nur fragmentarisch erhaltenen Gesichts und der in ihrer dekorativen Rolle so glücklich wirkenden Krone von Oberägypten offenbart sich hier zum erstenmal jener feierliche Stil, dessen größte Leistung später der Ramses in Turin sein wird.

Neben dieses im Stein so geschlossene, in seiner Wirkung so allgemeine Werk muß man die Elfenbeinfigur eines Königs aus Abydos (Abb. 64), die kaum noch der 1. Dynastie angehören kann, halten, um sich der verschiedenen Kräfte bewußt zu werden, die auch weiterhin, nebeneinander und ineinander sich mischend, in der ägyptischen Kunst wirksam bleiben.

Dieses Werk kommt aus einer vom Cha-sechem ganz verschiedenen Anschauung. Mag man auch die heute stark mitsprechende Wirkung der halben Zerstörung hoch veranschlagen und sie in Abzug bringen, so bleibt doch das Bild eines vornehmen Greises. In einen feingemusterten Mantel gehüllt, mit vorgeneigtem Kopf, spitzem etwas hängendem Kinn, mit abstehenden Ohren, ist der König gegeben, nicht ein Bild männlicher Kraft, sondern des Zerfalls. War dort das Ziel des Künstlers eine machtvolle Typik, so ist hier porträthafte Charakteristik eines Individuums versucht.

Alle diese ägyptischen Figuren sind im höchsten Sinne repräsentativ. Der Mensch erscheint in ihnen nicht als Träger einer außerhalb des Bildwerks liegenden Idee oder einer Handlung, wie etwa in andächtigen gotischen Grabfiguren oder modernen, die geistige Spannung eines Moments aufsuchenden Porträts, sondern sie gelten einem in sich selber ruhenden, affektlos vorgetragenen Ich. Ein breiter Genuß des Daseins und der Macht spricht sich in ihnen aus, und, nicht nur in den Königsbildern, ein souveräner Lebenswille von großer Kraft, der sich naiv und unaufdringlich demonstriert, als könnte alles nicht anders sein. In diesen ersten großen Porträts, die die Geschichte kennt, dominiert ein glückliches, erdenfrohes Geschlecht, menschlich und erhaben zugleich wie irgendeines in Blütezeiten späterer Kultur.

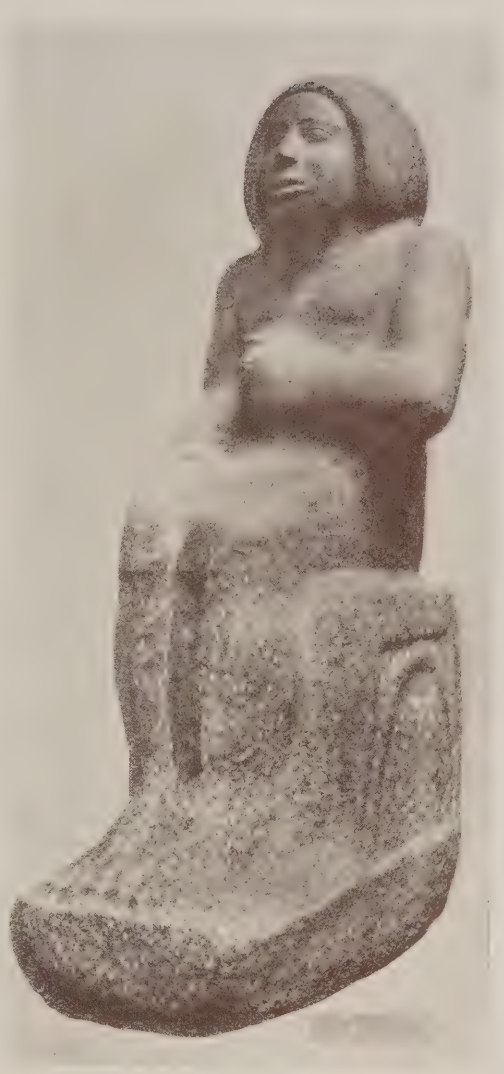


Abb. 65. Statue des Anch. Leiden. Schwarzer Granit. Höhe 0,62 m. Anfang der 3. Dynastie. Nach Beschreibung der ägyptischen Sammlung des niederländischen Reichsmuseums in Leiden, Taf. 3.

Diese repräsentative Geschlossenheit hat aber einen eigentümlichen Grund. Das ägyptische Bild ist nicht Bild wie irgendein modernes, Abbild nur als Schmuck oder Denkbild zur Erinnerung, sondern es ist lebendiges Bild in ganz besonderem Sinne. Von den ältesten Zeiten menschlicher Kultur her, wo der primitive Jäger das Bild des Jagdtieres an die Wand malt, um sich dadurch des lebendigen Urbildes zu versichern (Abb. 14, 15, 17) bis in die Gegenwart, wo noch Christusbilder schwitzen und Madonnen die Augen verdrehen, wo im abergläubischen Zauber, wie im Altertum, das Bild der Nebenbuhlerin oder des Geliebten gemartert wird, um die darin dargestellte Person zu treffen, bis zu dem mit seinem Modell welkenden Bild des Dorian Grey, lebt der im Menschen vielleicht unzerstörbare Glaube, das künstliche Bild könne Träger des wirklichen Lebens sein. Für den Ägypter nun ist das Bild wirklich Sitz der Seele. Verläßt diese im Tode den ohnmächtig gewordenen Leib, kann sie zu dem geliebten Leben nur wiederkehren, wenn sie die alte Wohnstatt wiederfinden kann. Ist diese, eben der trotz aller Maßregeln zur Erhaltung doch verfallende Körper zerstört, dann ist ihr in der Statue ein

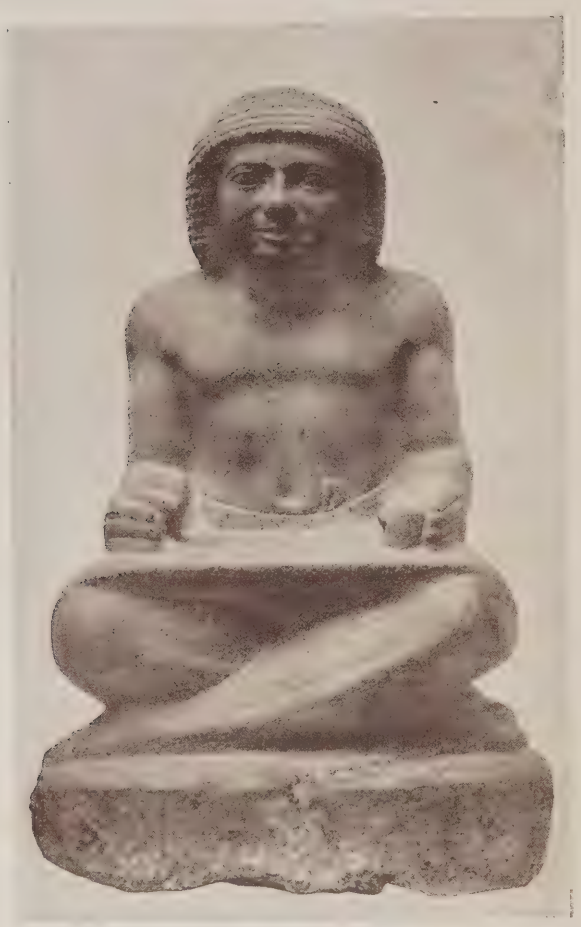


Abb. 66. Statue eines Schreibers. Leiden. Basalt. Höhe 0,3 m. 4. Dynastie.
Nach Beschreibung der ägyptischen Sammlung des niederländischen Reichsmuseums in Leiden, Taf. 25.

neues Gehäuse bereitet, und die ganze Welt ist wieder wirklich, die als Scheinwelt in Figuren und Relieffresken, im Gefolge der Dienerschaft, im mitbestatteten Gerät und im Aufwand der Opfer im Grabe versammelt ist. So gewinnt das Bild ein Dasein höherer Art: es soll die Quintessenz von Leben überhaupt wiedergeben, um Unsterblichkeit zu sichern. Der gleiche Glaube hat bei anderen Völkern zur Heiligung des Grabes, zur Verehrung von Grabmalen, Idolen und Fetischen geführt; im Ägyptischen mündet er in die künstlerische Aufgabe, dem Bilde die höchste realistische Potenz und zugleich die ruhige Typik des Ewigen zu verleihen. Buddahdarstellungen der chinesischen Kunst gestalten ähnliches. Aber in den ägyptischen Werken pulsiert ein vollsaftiges, bewußtes, sinnliches Menschentum, das jene überwinden wollen.

Hat man einmal diese reiche Welt verschiedener Vorstellungen, von Jenseitsglaube und Weltliebe, von allgemeiner religiöser Idee und Stolz des Individuums, von einem auf abstrakte Symbolik gerichteten Idealismus und eminent naturalistischem Sinn, von architektonischer Strenge und naiver Lebendigkeit, in dem Zusammenwirken ihrer verschiedenen Kräfte erkannt: dann hört die ägyptische Kunst auf, nur als ein im Gesamtbild zwar imponierendes, im einzelnen aber gleichförmig ermüdendes Repertoire sich wiederholender, zu allgemein formaler Leistungen zu erscheinen. Sie läßt sich dann gerade in der Geschlossenheit der sich gleichbleibenden Aufgaben verstehen als ein unvergleichliches Schauspiel der fortwährenden Metamorphose künstlerischer Lösungen und ist, wenn auch mit kurzen Intervallen der Erschlaffung, bis zum Eindringen der hellenistischen Kunst im größten Sinne schöpferisch geblieben. In der sich immer erneuernden Gegenbewegung ihrer idealistischen und realistischen Kräfte führt sie eine Blüte nach der anderen herauf, und man darf nur Meisterwerke des alten (Abb. 67), des mittleren (Abb. 108), des neuen (Abb. 117) Reiches, der saitischen (Abb. 140) und der Spätzeit (Abb. 146) kurz nacheinander an sich vorüberziehen lassen, um erstaunt zu gewahren, daß sie in immer neuem Ringen mit der Natur eine Einheit bewahrt, und eine Vielseitigkeit des Ausdrucks entfaltet hat, wie nach ihr höchstens die Kunst der Griechen. Noch ist freilich das Bild ihrer reichen Entwicklung nicht entfernt herausgearbeitet. Und hier zumal können wir nur einzelne Züge darstellen, müssen schon aus dem Gebot der Kürze dem Ganzen vieles schuldig bleiben.

Abb. 67. Fragmentierter Kopf von einer Statue des Chephren.
Nach Hölscher, Grabdenkmal des Königs Chephren, Bl. 16.

Den konsequenten Wandel in der Lösung der gleichen Aufgabe verfolgen wir zuerst an einem Beispiel. Der „Lesende", besser zu sagen „der Vorlesende" (Abb. 66, 68, 70) oder der Schreiber (Abb. 69), gehört zu jenen Typen von Tätigkeitsfiguren, die das niedere dienende Volk, aber auch das höhere Beamtentum schildern, und deren Abbreviatur in den Grundzügen wohl schon in der 3. Dynastie festgelegt war. Es wird also auch für die mit untergeschlagenen Beinen auf dem Boden hockende, geradeaus sehende Figur ein (Abb. 65) ähnliches, im Stein gebundenes, schweratmiges, archaisches Urbild vorauszusetzen sein. Die der 5. Dynastie angehörende Basaltfigur in Leiden (Abb. 66) ist nach der ersten großen

Blüteperiode der 4. Dynastie diesem Vorstadium längst entwachsen. Aber sie gehört einem zurückgebliebenen Atelier an und zeigt noch die Vorsicht des älteren Stils. Der runde Kopf sitzt beinahe haltlos auf dem Körper, die Arme sind eng an den Torso angeschlossen, Knie und Waden überbreit, um ja die Konsistenz des Blocks nicht zu sehr zu lösen. Noch sind die drei Teile der alten Grundform deutlich, in der das Bild am Anfang geborgen war: der kugelförmige Kopf, der Oberkörper als eine flache Wand, und der durch die Fläche des aufgeschlagenen Schurzes und der Papyrusrolle wie im rechten Winkel daran anstoßende breite Basisblock, aus dem die Füße gewonnen sind. Diese Grundpartien sind am Anfang hart und ohne innere Beweglichkeit der Form aufeinander gestoßen. Dieser aber, der leichteren Modellierung und der Führung des geschlossenen und doch ausdrucksvollen, überleitenden Konturs gilt die neue Durcharbeitung. Das Ziel ist in der Leidener Figur beinahe erreicht. Das Gesicht, ein Typus, nicht ein individuelles Porträt, ist gegeben in weichen, rundlich aufgelockerten Formen ohne Härte, die Schultern sind nicht mehr eckig und überbreit, in der Schwellung des Konturs am Oberarm drückt sich dessen Modellierung einfach aus, und so ist auch die Durcharbeitung von Brust und Bauch in Angriff genommen. Wer freilich nur mit dem unbescheidenen Blick des modernen Naturalisten sich einem solchen Werke nähert, wird nichts aus ihm holen als den billigen Triumph seiner Schulweisheit. Hier ist die Frage für den Künstler nicht, wie viel er aus der Natur entnehmen soll, sondern wie wenig.

Es ist sehr lehrreich für die Erkenntnis der Variabilität des ägyptischen Handwerks, neben dieses erste Beispiel die Figur des Lesenden aus grauem Granit in Kairo (Abb. 68) zu halten. Auch diese ist eine Durchschnittsarbeit der 5. Dynastie. Im allgemeinen Motiv ist beinahe nichts geändert. Und doch ist es ein ganz neues Werk, mit neuem Rhythmus, einer besonderen Einfachheit und Vornehmheit. Das ist freilich schlecht geurteilt: „Unproportionierte Arbeit, Unterkörper zu groß." Denn in dem scheinbar übertriebenen, mächtigen kalligraphischen Duktus der gekreuzten Beine liegt ja gerade der neue Sinn für lebendigere größere Form ausgesprochen. Nun erscheint die Leidener Figur plötzlich ängstlich, gezwungen in der zusammengepackten Haltung. Der Lesende in Kairo hält die Arme nicht mehr krampfhaft an den Oberkörper gepreßt, sondern bequem und locker, der Oberkörper ist schlanker geworden und steigt freier auf, und, während jene in sich zusammengeduckt kauerte, wird hier die Brust offener und weiter, und in leichter Bewegung sitzt der Kopf auf dem Halse und sieht nach oben. Damit ist die alte Dumpfheit in diesem Typus endgültig überwunden. Auch das Halten der Papyrusrolle ist eleganter. Diese mit dem Schurzgewand liegt nicht mehr in der harten scharfen Horizontale, sondern in einer Kurve, und statt jener blockigen Fäuste halten die Hände locker zwischen Daumen und übrigen Fingern die gerollten Enden des Papyrus. Zugleich aber ist all diese naturalistische Neuerung einer neuen Noblesse der Erscheinung untergeordnet. Jede Aufdringlichkeit des Details ist vermieden. Die Figur ist, natürlich bewußt, in einem gleichseitigen Dreieck angeordnet, und es ergibt sich von dem Scheitel mit der Linie der einfach angeordneten Strähnenperücke zu den breiten fallenden Schultern und weiter zu Knieen und Basisecken eine wunderbar berechnete Kadenz des Umrisses. Das Gesicht ist aufgeweckt, die Stirne frei, die Nase schärfer; im Ganzen liegt ein leiser aristokratischer Hochmut, der sich so gut mit der mehr andeutenden wie ausführenden Behandlung der Flächen verträgt.

Man mag, wie wir es hier nur für zwei Beispiele durchführen können, zahlreiche andere Varianten des Motivs abfragen, wie sie etwa im Katalog des Museums von Kairo gesammelt

Abb. 68. Statue eines Lesenden. Kairo. Borchardt, Statuen 57. Grauer Granit. Höhe 0,47 m. 5. Dynastie.
Nach v. Bissing-Bruckmann, Denkm. ägypt. Skulptur, Taf. 8.

vorliegen: man wird viel handwerkliche Unbeholfenheit, Mißlungenes und Unausgeglichenes finden. Aber zur größten Überraschung ergibt der Vergleich, daß kaum in einem Fall bloß schematische Wiederholung, sondern daß beinahe jedesmal, wenn auch oft mit Mißerfolg im ganzen oder einzelnen, eine selbständige Bearbeitung des Themas, neue Beziehung zur Natur oder neue Rhythmik von Flächen und Umriß vorliegt.

So wird die breite Basis deutlich, auf der sich die höchste Leistung der Kunst der 5. Dynastie, der Schreiber im Louvre (Abb. 69), erhebt. Er läßt alle seine Brüder weit hinter sich und stammt doch aus gleichem Geschlecht.

„Stupendes Abbild der Natur!“ das ist der erste Ausruf des Beschauers, der wie erschreckt von der Kraft des lebensprühenden Bildwerks zurückweicht. Aber kritisch mag er dann zuerst die schematisch harten Oberarme gewahren, bemerken, daß die Führung der

Abb. 69. Statue eines Schreibers. Paris, Louvre. Kalkstein. Höhe 0,53 m. 5. Dynastie.
Nach Phot. Alinari 23892.

Abb. 70. Statue eines Lesenden. Kairo. Maspero, Führer 306. Grauer Sandstein. Höhe 0,95 m. 18. Dynastie.
Nach v. Bissing-Bruckmann, Denkm. ägypt. Skulptur, Taf. 44.

Unterschenkel wenig von der getadelten der Statue in Kairo (Abb. 68) abweicht; er findet, daß der rechte Fuß im Gelenk nicht vom Unterschenkel abgesetzt, daß zwischen Waden und Schurzrand ein totes Stück Stein stehen geblieben ist, und wird zuletzt fragen, wie ein älterer, etwas fetter Körper in dieser Haltung sitzen könne, ohne daß sich am Bauche Fettfalten bilden, die ein Naturalist nicht hätte unterschlagen dürfen.

Auch hier ist ausgegangen von der Tradition. Das Bild ist so idealistisch wie seine Vor-

läufer. Aber in der neuen Durcharbeitung hat jede Form Präzision, das Ganze ein Feuer erhalten, als pulsiere in seinen Adern frisches Blut.

Vom Körper sind die Arme gelöst, das in Abbildung 68 verbindende Stück Stein ist weggenommen und damit der Umriß der Seiten freigelegt. Der dort noch kurze Hals wird länger und beweglicher gegeben, auf den breiten Schultern sitzt der perückenlose, kurzgeschorene Kopf elastisch auf. Der Oberkörper, der bei den Vorgängern fassadenhaft flach war, kommt zu eigenem Volumen und damit die dort nur schwache Reliefbewegung zu der vollsaftigen Modellierung der fetten Brust, der weichen breiten Einbettung des Nabels und der klaren Zäsur in der Begrenzung der Brust gegen den Bauch. So hat gegenüber der schwammigen Körperart der älteren Bilder dieses plötzlich eine neue Straffheit erworben, als wäre es auf genauer Kenntnis des Skelettbaues begründet, was gewiß nicht der Fall war. Der Künstler geht überall auf eine knappere Form, arbeitet die Schlüsselbeine heraus, gibt am Halse Kehlkopf und Nicker, an den Beinen Kniescheibe und Schienbein, und korrigiert die Vorbilder auch darin, daß er die Füße nicht mehr auf dem Reihen liegend in Sohlenansicht, sondern mit von vorne gesehener Fläche dreier Zehen anordnet. Dazu die wunderbare knappe, knochige, das Schreibrohr haltende, rechte Hand, an der jeder Finger differenziert und doch der Zusammenhang der kubischen Gesamtform gewahrt ist. Endlich der Kopf! Ist er wirklich Porträt mit der Absicht und dem Vermögen ein bestimmtes Individuum wiederzugeben, oder ist auch er, wie die übrigen Teile der Figur, nur bis zur höchsten Lebendigkeit durchgearbeiteter Typus? Wir müßten mehr Werke höchster Qualität dieser Zeit und andere des gleichen Künstlers kennen, um zu entscheiden. Aber der Abstand von jenen träumerisch-dumpfen Gesichtern mit ihrer allgemeinen Angabe von Rassemerkmalen ist so groß, daß sich die erste Annahme empfiehlt. Altes Erbteil dieser Kunst (siehe Abb. 64)! Das knochige, ausgedörrte Gesicht mit dem scharfen Kinn, dem breiten, sarkastisch schmallippigen Mund und der kurzen Nase liegt so weit ab von den rundlich fleischigen, gutmütigen Gesichtern des ägyptischen Durchschnittstypus, daß es kaum daraus abgeleitet sein kann. Auch ist dieser hier ein älterer Mann, nicht eigentlich schön, also zum Mindesten ein Sonderfall von Typus. Wie dem aber auch sei, auch darin ist eine neue Seite des Bildlichen gewonnen, daß in der Haltung ein Moment fixiert, und daß dieser geistig bedingt ist. In den Werken Abbildung 61, 66, 68 ließ der Versuch, die menschliche Figur erst einmal in großen Unterabteilungen zu gliedern, nur einen physisch-animalischen Typus entstehen; über den Bildern liegt eine Schläfrigkeit, als wären sie noch nicht ganz erwacht, der dumpfe, unindividuelle Servilismus gutmütiger Sklaven. Des Schreiber im Louvre aber ist „ganz Auge und Ohr"; der Kopf sieht aufwärts, liest dem diktierenden Herrn das Wort von den Lippen und ist in jedem Zug der Miene von der gleichen Spannung erfüllt wie die geistreiche Hand. Jene sind bloß Körper, dieser ist ganz Nerv. In jenen ist der Kopf nur Haupt, Teil der Formel „Figur", hier ist er Träger des individuellen Willens, der momentan beschäftigten Intelligenz. Das Bild ist nicht mehr Typus, sondern Charakter. Die Geschichte des Porträts fängt nicht mit ihm an, sie bucht es aber als eine ihrer ersten ganz großen Gestaltungen.

Dies Bildwerk ist auch in seiner Technik Meisterwerk. Polychrome Behandlung der Figur ist der alten Kunst gar nicht Problem gewesen. Denn es verstand sich von selbst, daß von dem Leben, das in nackten gebräunten Körpern, in einer sonnigen, farbenreichen Welt sich abspielte, auch das Abbild bunt wurde, und daß nur farbige Bildwerke in die Umgebung der farbenreich behandelten Architektur eintreten konnten. In einer Kunst von, wie wir sahen, so streng architektonischem Geiste war von vornherein die Gefahr ausgeschlossen,

als sollte, wie in so vielen modernen Versuchen, die Bemalung dem Bilde nachhelfen, um es täuschender, als bloße Naturnachahmung zu gestalten. Die farbige Behandlung ist in der Antike so ideal wie die plastische und dieser immer untergeordnet. Sie bringt mit ihr zusammen in den wenigen Fällen, wo wir sie noch klar erkennen können, eine Wirkung von einer Kraft zustande, die das bloße Leben weit hinter sich läßt.

Am Schreiber ist das nackte Fleisch in hellem Rotbraun bemalt, der Schurz weiß, das Haar und die Basis schwarz, die Papyrusrolle hellgelb. Das Leben des Auges glänzt in einer Iris aus Bergkristall, die über einem eingelassenen Silberstift sich rundet, das Weiß besteht aus Quarz, ein kupferner Rahmen gibt die Lidränder und Wimpern. Die Brauen sind wie die Brustwarzen in Relief gegeben. Dieses gewiß auch schon in der 3. Dynastie ausgebildete System der Polychromie wirkt, später freilich in vielem variiert und verfeinert, in der ganzen Antike weiter.

Man muß mehr als tausend Jahre überspringen, um die neue Abwandlung des Themas aufzufinden in der in die erste Hälfte der 18. Dynastie gehörenden Statue eines Lesenden in Kairo (Abb. 70). Eine mittelmäßige Arbeit, tief unter dem Schreiber des Louvre stehend, daher für unsere stilvergleichende Parallele vorsichtig zu interpretieren. Fehlt ihr also das Leben und die Formenprägnanz jenes, so trifft, wie wir bald erkennen werden, der Vorwurf nicht den Stil der Zeit, sondern das Unvermögen ihres Steinmetzen. Diese Durchschnittsarbeit wird uns also nicht über das totale Können der Epoche, wohl aber in ihrer vergröberten Sprache über deren allgemeine Absichten unterrichten können.

Die erste Überraschung, nach der enormen verflossenen Zeitspanne beinahe das gleiche Werk wiederzufinden wie in Abbildung 66, 68, 69, hält nicht lange stand. Denn bei der größten äußeren Ähnlichkeit des Motivs herrscht ein ganz anderer plastischer Geist. Die untergeschlagenen Beine haben die federnde elegante Linie ihrer diagonalen Überschneidung verloren, sie liegen in plumper Breite rein horizontal. Mit dem umrahmenden Schurz bilden sie einen kaum modellierten Klotz, von dem zu erwarten ist, daß er sich in späteren Werken wieder zu einer bloßen geometrisch-kubischen Form schließt. Daher auch keine geschwungene Linie des Schurzrandes und des Papyrusblattes mehr, ja überhaupt nichts mehr von der in den Hauptpunkten, Knieen und Kopf herausgearbeiteten Dreiecksanordnung des alten Reiches. Statt der, man möchte sagen, sprungbereiten Elastizität des Schreibers im Louvre ein in sich geducktes Kauern, müde und furchtsam, statt frei atmend aufgerichteten Oberkörpers, buckliges in sich Hineinsinken des überbreiten, flachen Leibes. Kein Sinn mehr für jenen pointierten Umriß, der im Louvreschreiber Gelenke, Schultern und Hals freilegte, sondern eine wieder erstarrende Linie in der eckig flachen Führung der Arme und Schultern, der wieder aufliegenden Perücke. Die Arme aufs neue im Stein mit dem Leib zusammenhängend. Es ist, als kehre die Figur wieder langsam in den Fels zurück, aus dem sie erlöst war.

Dabei aber ein total verschiedenes Verhältnis zur Natur. Sinn für die kleine Detailform: der gerollte Teil des Papyrus, über dem linken Knie das Tintenzeug, auf der linken Achsel hängend das Schreibzeug, das feine Gelock der Perücke, der Gürtelknoten am Bauch, die flachen, geschminkt verlängerten Brauen, der breite, das Oberlid fortsetzende Schminkstrich. Hier aber auch die Wiedergabe eines alten Körpers, die wir vorher (S. 67) vermißt hatten. Flache hängende Brüste mit gravierten Warzen nicht nur, sondern darunter breite Fettfalten. Diese können aber, so, wie sie hier stehen, in dem kalligraphischen Duktus der parallelen, über die Körperbreite ziehenden Linien nicht unmittelbar aus der Natur geholt

Abb. 71. Weihgeschenk des Schreibers Zai an den Gott Thot. Berlin, Kgl. Museum. Schwarzer Stein. Höhe 0,125 m. 18. Dynastie. Nach Phot. des Berliner Museums.

sein. Sie stammen aus einer längeren vorausliegenden Tradition, in stilisierender Übertreibung erstarrt.

Wir lernen also ein gänzlich neues Werk kennen, neu nicht nur in seinem plastischen Stil, sondern auch in seinem Verhältnis zur Natur. Wir ahnen, daß es aus einer, von der geraden naiven Entfaltung der Kunst des alten Reichs verschiedenen, komplizierten künstlerischen Entwicklung stammt. Sein Leben, eine neue, von einem dekadenten Körper getragene, empfindsame Geistigkeit, werden wir bei den erlesenen Werken der Kunst der 18. Dynastie zu verstehen suchen.

Ein Blick endlich auf die etwas jüngere, entzückende Gruppe aus schwarzem Stein im Berliner Museum (Abb. 71) zeigt das Motiv in einer neuen Variante. Hier ist nicht nur die Verbindung mit dem Gott Thot, dem „Schutzheiligen" des Schreibervolks, der Bureaukraten und Gelehrten, in Gestalt des weisen Affen, in der Gruppe gegeben, wie sie auch für manche uns einzeln erhaltene Statue von Schreibern vorauszusetzen sein mag: sondern in dem Figürchen des Zai liegt eine liebenswürdig bescheidene Anmut, die auch in der großen Figur beabsichtigt sein kann, aber nicht ganz herausgekommen ist.

Zu der durch unser Beispiel gewonnenen Erkenntnis, von dem sich durch die ganze ägyptische Kunst hinziehenden Prozeß fortwährender Neuformung scheinbar konstanter Aufgaben muß sich noch eine zweite grundlegende methodische Einsicht, freilich eine viel schwerer zu gewinnende, fügen.

Vielleicht ist in allen Zeiten blühender Kunst der Bedarf an Kunstwerken viel größer

gewesen als die Leistungskraft der jeweiligen großen Künstler. Über die Gründe, die in Ägypten zu der Aufstellung mehrerer Exemplare ein- und derselben Figur in Grab und Tempel führten, sind wir wenig unterrichtet, aber aus einem Fall wie dem der Auffindung von neun zerschlagenen Bildern des Chephren im Brunnen im Torbau seines Totentempels (Abb. 30 u. 72) geht ein enormer Aufwand von Skulptur hervor. Erwägt man noch die Zeitdauer rein der handwerklichen Arbeit in diesem Material härtester Steine und die aus dem ägyptischen Ideal von Fertigkeit kommende Sauberkeit der technischen Vollendung, so wird verständlich, daß auch auf ein langes, arbeitreiches ägyptisches Künstlerleben kein sehr großes Oeuvre kommen konnte. Die Organisation antiker künstlerischer Arbeit hat zwar jede moderne weit in der Verwendung künstlerisch erzogener Hilfskräfte übertroffen, aber da sie ganz auf der freien Bildhauerei im Stein beruhte, konnte wohl dem Meister das allererste Herausholen und Anlegen der Figur (Abb. 62) abgenommen werden, aber die eigentliche Arbeit der Vollendung fiel doch ganz ihm zu. Nimmt man also für Ägypten einen sich immer wieder ergänzenden Reichtum künstlerischer Begabungen ersten Ranges an, wie wir ihn sonst aus der ganzen Weltgeschichte der Kunst nur für das 5. und 4. griechische Jahrhundert kennen, so wird verständlich, daß selbst dieser die ungeheure Nachfrage nach plastischen Werken nicht befriedigen konnte.

Es ergibt daher schon die allgemeine Überlegung, daß unter dem zufällig auf uns gekommenen Rest ägyptischer Monumente sich sehr viel Gut von Künstlern und Gehilfen zweiten und dritten Ranges finden muß. Nun ist aber im Ägyptischen das Verhältnis von Durchschnittsarbeit zur Meisterleistung besonders gelagert. Wie wir sahen, spielt die Originalität in der Erfindung des Motivs gar keine Rolle, die Schöpferkraft bewährt sich in der Variante und in der Durcharbeitung. Die Verschiedenheit einzelner Werke der gleichen Epoche ist also kaum durch äußere Kriterien, sondern nur an Qualitätsunterschieden aufzuzeigen. Eine Ordnung unseres ägyptischen Kunstbesitzes nach diesen ist aber noch weniger durchgeführt, als für den für uns auf römischen Kopien beruhenden Teil der griechischen Kunst. Sie bietet außerordentliche, vor allem in dem lückenhaft erhaltenen Material liegende Schwierigkeiten. Wir sind daher über die Art der Distanz von Massenarbeit zum Meisterwerk noch kaum unterrichtet. Sind die Durchschnittsarbeiten in sich gleichartige Kopien nach vorauszusetzenden Originalen erster Künstler, oder sind sie jede für sich, selbständige individuelle Werke, die sich nach dem Grad der Begabung ihres Urhebers gruppieren? Was ist in ihnen rein mechanische Reproduktion von Ateliermodellen, was geht auf persönliche Beobachtung der Natur und neu stilisierendes Vermögen zurück? Für jeden Teil einer Epoche würden sich diese Fragen nur lösen lassen, wenn wir zugleich Meisterwerk und unvollkommene Nachahmungen erhalten hätten. Dies ist aber nur in wenigen Fällen gegeben. Es ist zum Beispiel nicht auszumachen, ob wir in Abbildung 68 eine höchste Leistung ihrer Epoche oder nur ein abgeleitetes Werk zweiten Ranges haben. In dieser Schwierigkeit liegt ein Element großer Unsicherheit für das Verständnis der Entwicklung. Denn überall da, wo wir nur mittelmäßige Werke erhalten haben, müssen wir notwendig falsch urteilen. Der allgemeine Eindruck einer gewissen abstrakten Langeweile der ägyptischen Kunst ist durch die Aufdringlichkeit des Mittelmäßigen nach der Zufälligkeit der Funde und seiner Anhäufung in den Museen veranlaßt. So wichtig auch die Menge der bloß handwerklichen Arbeit für die Erkenntnis der Tendenz eines geschichtlichen Abschnitts sein mag, die richtige Wertung vollzieht sich allein durch die Betrachtung der schöpferischen Leistungen der ersten Künstler.

Abb. 72. Statue des Chephren. Dunkelgrüner, metamorphischer Schiefer. Kairo. Borchardt, Statuen 15. Höhe 1,20 m. 4. Dynastie.
Nach L. Borchardt, Statuen und Statuetten, Bl. 4, No. 15.

An einem Beispiel mag dies Verhältnis deutlich werden. Die Statue des sitzenden Chephren aus dunkelgrünem, metamorphischem Schiefer im Museum zu Kairo (Abb. 72) ist trotz einiger Ergänzungen kein schlechtes Werk. Die Figur ist frei herausgearbeitet ohne Rückenpfeiler, die Beine sind voneinander gelöst. Vielleicht ist die Arbeit an Knieen und Unterschenkeln nicht eben besonders scharf. Die linke, auf dem Schenkel aufliegende Hand ist flach gearbeitet, die Füße mit den schematisch gebildeten Zehen klotzig. Uns interessiert besonders der Kopf. Ein volles, rundes, lebendiges Gesicht hebt sich in energischer Modellierung von dem einen Rahmen bildenden Kopftuch ab. Allein, wie starr wirkt dies Antlitz neben dem im Totentempel des Chephren neu aufgefundenen Fragment eines Porträts des gleichen Königs (Abb. 67). Hier besitzt jeder Teil die Weichheit der organischen Natur. Wie herrlich ist das Auge eingebettet, das Unterlid ohne scharfe Grenze gegen die Wange, das obere mit der leicht geführten Falte, und darüber mit der Bewegung warmer Schatten der sich vorwölbende Brauenbogen des fetten, alternden Gesichts! Dagegen halte man an dem Kopf der Statue die derbe Umrahmung des Auges mit harten Rändern, die Führung der Brauen in dem schematisch breiten Reliefstrich. Auch die individuelle Form der Nase ist nur am Fragment (Abb. 67) deutlich; hier ist sie kurz und fleischig, am Ansatz zwischen den Augen eingedrückt, nachher in einer lebendigen Linie vorspringend. An der Statue aber springt sie schon von den Brauenbogen ab, mit geradem, scharfem Rücken vor. So ist auch der scharfe Zug, der hier von den Nasenflügeln abwärts zu den Mundwinkeln führt, nur die Vergröberung einer am Fragment zart auftretenden Modellierung. Hier geht jeder Zug auf die Natur selbst zurück, und bei dem Leben, das um Mund und Augen und in der Modellierung der Stirne spielt, sucht man erstaunt, vergebens nach der Härte archaischer Stilisierung. Im Sitzbild aber ist alles um einen Grad derber, erstarrter. Nicht wirklich gesehene Natur ist darin verarbeitet, nicht der Pharao selbst Modell gewesen, sondern Bilder von ihm, etwa solche von der Potenz des Fragments. Diese sind in eine allgemeinere, feierlichere Form umstilisiert, auf eine größere architektonische Gesamtwirkung hin. Darin liegt gewissermaßen eine klassizistische Tendenz. Wir werden ihr noch oft begegnen. Aber wir sind nicht immer in der Lage, sie so wie in diesem Falle zu entschleiern.

Aus der Beobachtung der Verschiedenheit solcher dekorativen Arbeiten mit ihrer feierlichen Kühle von so lebensfrischen, wie dem Schreiber im Louvre (Abb. 69), und aus dem Unterschied der Motive, für den Vornehmen nur Stehen und ruhiges Schreiten, Sitzen und Thronen, für „das Volk" aber die zahlreichen Tätigkeitsbilder, ist die irrige Anschauung von zwei verschiedenen selbständigen Zweigen der ägyptischen Kunst, einer „Hofkunst" und einer „Volkskunst", entstanden. Dergleichen hat es aber bei keinem Volk, in keiner Kultur gegeben, auch in Ägypten nicht. Die bildenden Künste gehen immer mit der politischen Macht, dem Reichtum, dem Bedürfnis einer wohlhabenden Schicht der Gesellschaft. Das Talent kommt aus dem Volk; denn das unmittelbare Verhältnis zur Natur, die Reinheit des Herzens und die Leidenschaft der neuen bildlichen Erkenntnis, aus denen allein der Stil sich immer wieder verjüngt, wohnen nur in erdnahen Menschen. Es ist ein fortwährendes Aufsteigen aus der Tiefe zur Höhe in den Persönlichkeiten der Schaffenden, und ein Herabsteigen von einem kleinen exklusiven Kreis vornehmer Besteller zu der breiten Menge im Stil der künstlerischen Produktion. Aber die ganze Bewegung ist einheitlich, zumal in einer so geschlossenen Gesellschaft wie der ägyptischen. Nur aus dem verschiedenen Grad der Begabung, aus den verschiedenen Bedingungen der inhaltlichen und dekorativen Aufgaben ergeben sich voneinander abweichende Äußerungen der im Grunde gleichen künstlerischen Tendenz.

Überblicken wir die Geschichte der Plastik des alten Reiches im Ganzen, so wäre eine Entwicklung, wie wir sie für die Figur des Lesenden oben aufgezeigt haben, für jedes einzelne bildnerische Motiv zu verfolgen. Geschichte ist in keinem Teil eine allgemeine blind wirkende Macht, etwa wie ein das Land überschwemmendes breites Gewässer, sondern in der Technik, im Staat, im religiösen und philosophischen Denken konzentriert sich die umformende kulturelle Kraft immer auf die scharf umschriebenen Probleme bestimmter einzelner Gestaltungen. Sie tauchen irgend einmal auf, werden von dem einen in eine vorläufige, unvollkommene Fassung gebracht, und nun ist für einen zweiten und dritten der Weg und das Ziel der Veränderung und Vollendung bestimmt. „Kultur" ist nur ein Sammelbegriff für unzählige, einzelne, immer an präzisen, beschränkten Aufgaben sich versuchende Kräfte. Wie ein Stromgebiet entsteht durch erodierende Tätigkeit zahlreicher einzelner, an bestimmte geographische Bedingungen gebundene Bäche und Flüsse, so vollzieht sich die Entwicklung der Sprache oder des Rechts oder der Wirtschaft durch die kontinuierliche, auf denselben Punkt gerichtete Tätigkeit von Individuen, und so beruht auch Entwicklung der Kunst nicht auf „Stimmung" oder auf einem irgendwie zu benennenden allgemeinen Wollen, sondern auf dem auf bestimmte, klar erkannte Aufgaben gerichteten, sich seiner selbst immer bewußter werdenden Schaffen einzelner, wie als eine Art von Techniker anzusehender Arbeiter.

Diese Aufgaben sind am Anfang nur wenige. Für die sitzende Figur ergibt der Blick auf die Statue des Anch in Leiden (Abb. 65), auf den Cha-sechem (Abb. 63), dann auf die Bilder des Rahotep und der Nofrit in Kairo (Abb. 73) und von da weiter zu dem Chephren (Abb. 71) eine ähnliche Entwicklung wie für den Lesenden. Gleiches Problem der Lösung der Figur zuerst überhaupt aus dem Stein, dann Fortschreiten zu größerer Freiheit und Beweglichkeit, allmählich zu einer reicheren Charakteristik des Individuellen oder eines neuen Typischen der Macht und Würde. Auch hier hat jedes einzelne Werk seinen eigenen Reiz, dem nur die Betrachtung des Beschauers, nicht aber unsere vorwärts drängende Darstellung gerecht werden kann.

Die Figur des Anch aus schwarzem Granit (Abb. 65) kann ebensogut ein fortgeschrittenes Werk aus der Wende der 2. zur 3. Dynastie sein, wie ein zurückgebliebenes aus der

Abb. 73. Sitzbilder des Rahotep und der Nofrit. Bemalter Kalkstein. Kairo. Borchardt, Statuen 3 u. 4. Höhe 1,20 u. 1,18 m. 4. Dynastie.

Nach Mariette, Voyage dans la haute Égypte I, Taf. 16.

Wende der 3. zur 4. Sie ist archaischer als die Werke Abbildung 61 und 66, ja in der Haltung und im Gesicht weniger konzentriert als der Cha-sechem (Abb. 63). Es ist kaum zu sagen, welchen Anteil an dieser Formgebung die sich erst durchringende Technik der Bearbeitung des harten Materials, welchen die ideale Formanschauung als solche hat. Die Haltung die des Cha-sechem. Die Beine eng aneinander geschlossen, aber doch mit herausgearbeitetem Umriß von Wade und Schienbein, tauchen eben erst aus dem Stein auf; die Füße kaum skizziert, die geschlossene linke Hand klotzig, kein Detail von Gewand oder differenzierter Muskulatur. Blöder Ausdruck des affenähnlichen Gesichts mit den schlottrigen Wangen, zu rundem Kinn, breitwulstigem vorne sitzendem Mund und flacher, ungegliederter Perücke. Aus diesem stumpfen Kopftypus, der auch in einigen verwandten jüngeren Werken zu finden ist, wird noch in der 3. Dynastie der prägnantere runde mit kurzer Etagenperücke von Abbildung 61, der gutmütige Rassentypus von Abbildung 66 und der elegante von Abbildung 68 gewonnen.

Wie der Schreiber im Louvre (Abb. 69) zu seinen Vorgängern, so verhält sich zu diesem Vorbild die Kalksteingruppe des Prinzen Rahotep und der Nofrit (Abb. 73), Werke vom Beginn der 4. Dynastie, deren Vollendung erkennen läßt, wie viel uns noch an zum Verständnis der Entwicklung nötigen Zwischengliedern, vor allem aus der zweiten Hälfte der 3. Dynastie, fehlt.

Als Leistung in Verbindung mit dem Vorhergehenden ist der Prinz vielleicht besser verständlich als seine Partnerin. Die gleiche, beim Louvreschreiber geschilderte Entwicklung hat jenen plumpen archaischen Körper, man möchte sagen, in einer gymnastischen Erziehung gestärkt und veredelt. Es wäre zu fragen, ob da auch nicht die Lebenssitte mitgewirkt hat, ungeschlachte Bauernkörper in trainierte Erscheinungen umzumodeln, jugendlich schlank, breitschultrig mit gewölbter Brust und athletischen Armen, so wie diesen. Freilich bleibt er noch ein Mohrenprinz. Nicht etwa wegen der in der Abbildung dunkler als am Original wirkenden Polychromie, deren Detail in der gleichen Technik und ebenso virtuos ausgeführt ist wie am Schreiber. Sondern durch die archaische Haltung, die bei der Lebendigkeit der Figur krampfhaft und unfreiwillig zeremoniös wirkt. Er sitzt nicht lässig, sondern „stramm", mit den derben Beinen und Füßen und dem wie an den Sitz geschmiedeten Oberkörper. Der Kopf, ganz der eines Naturburschen voll Einfalt und Gutmütigkeit mit der Aufmerksamkeit des Rekruten in den starr nach oben gerichteten Augen.

Zu einer Gruppenbildung mit der Prinzessin ist scheinbar gar nichts geschehen. Beide Figuren sitzen unverbunden mit getrennt gearbeiteten Pfeilern. Und doch ist eine die Folie der anderen, und man ist zu der Annahme versucht, im Prinzen sei jene derbe männliche Grandezza als Kontrast zur Zartheit der Prinzessin berechnet.

In der Anlage liegt dieser der Typus des Cha-sechem (Abb. 63) zugrunde: die Gestalt von einem Gewand umhüllt, das sie in großen Flächen umschreibt. Nur geschieht das jetzt in einem besonderen Sinn, die Verhüllung läßt die darunter steckende Erscheinung erraten: zarte Kniee neben den starken des Prinzen, eine gewisse feine Üppigkeit der Figur, die weichen Brüste. Der starke Mann ballt die Hände zur Faust, sie legt die rechte flach unter die Brust. — Die Kunst entdeckt, wie wir in Abbildung 55 sahen, sehr frühe die Geschlechtsmerkmale der Frau, und der erste Zug des tieferen ethischen Lebens, mit dem sie noch sehr abstrakte Naturbilder ausstattet, ist die Mutterliebe (Abb. 56, 57). Die Nofrit aber ist eine Haremsschönheit. Mit ihr wird jene Reihe ägyptischer Frauenbilder eröffnet, deren in einem preziösen Raffinement vorgetragene Sinnlichkeit nur in den Schöpfungen des Rokoko und des Chinesisch-Japanischen ihresgleichen findet.

Kontrast zum Mann auch in der farbigen Behandlung: Weißes, lichtes Gewand, ungebräunte helle Haut, sorgfältig behandelte Nägel der Hand, ein breiter bunter Halskragen, in der Perücke ein Haarband mit bunten Lotosblüten und Rosetten. Das üppige Gesicht voller Rasse. Das Merkwürdigste darin, vielleicht bei gleichen Mitteln, ist der vom Prinzen gänzlich verschiedene Ausdruck der Augen, eine Meisterleistung deshalb, weil man alles mögliche in ihn hineinlesen kann, schläfrige Sinnlichkeit und Erwartung, Kindlichkeit und Katzenschläue: Sphinx.

Von der ruhig stehenden Figur ist uns in der Porphyrstatue Abbildung 54 ein Beispiel vom Ausgang der archaischen Zeit begegnet. An ihr hat die Kunst der 3. Dynastie ebenso konsequent gearbeitet, wie an den anderen von uns verfolgten Typen. Erhaltene Beispiele der Durchgangsbildungen fehlen noch. Sind sie einmal gefunden, so wird sich zeigen, daß die aufrechte Figur mit geschlossenen Beinen, gleichmäßig herabhängenden Armen mit geschlossener Hand, gerade blickendem Kopf, als rein frontales System allmählich durchprobiert wurde. Füße, Kniee und Schenkel werden auf ihre knappere Formel gebracht, die Brust gegen die Hüften, der Kopf gegen den Hals, die Arme in sich differenziert, ein strafferes Gerüst in der Haltung aufgeführt. Die Arbeit in harten Steinen wird der in leichter zu bearbeitenden Materialien, Holz und Kalkstein, nachgefolgt sein. Der Typus der stehenden Figur ist der am meisten verwendete, in ihm steht das Bild des Toten in der Scheintüre seiner Grabkapelle (Abb. 59). Er drückte am einfachsten aus das Da-sein, Herr sein und befehlen. Für ihn besonders muß man sich erinnern, daß er in die Nische der Türumrahmung gehört, auf eine absolute Vorderansicht berechnet, für eine rechteckige Füllung angelegt ist, daß er gar nicht ein Bild als Abbild im Sinne griechischer Grabreliefs oder gotischer Tumbendeckel, sondern geradezu den Lebenden selbst geben sollte. Der aus der griechischen Entwicklung geschöpfte Vorwurf der Einförmigkeit dieser Bildung ist ungerechtfertigt. An dieser Stelle war keine andere Art von Figur möglich.

In der 3. Dynastie ist auch schon die entscheidende Neuerung geschehen, daß die Beine nicht mehr eng zusammengeschlossen gerade aufrecht stehen, sondern daß eines, in der kanonisch gewordenen Regel, das linke, einen Schritt vorangestellt wird. Diese Schrittstellung nimmt zuerst die männliche Figur, nachher in abgeschwächter Fassung auch die weibliche an. Mehr als zweitausend Jahre bleibt dieses Schema, das erst von der griechischen Kunst in der Zeit der Perserkriege weiterentwickelt wird, absoluter Typus der stehenden repräsentativen Figur. Die Kunst Vorderasiens, die ihn gewiß frühe kennen gelernt hat, lehnt ihn ab und beharrt auf der ihm vorhergehenden Gebundenheit. Es liegen also in ihm die Keime der Weiterentwicklung aller späteren statuarischen Motive des Stehens und Schreitens. Wer ihn erfand, gehört zu den größten Entdeckern im Reiche künstlerischer Formen. Gestaltet ist damit nicht etwa bloß ein einziges zufälliges Motiv, sondern es ist mit ihm erst der eigentliche Sinn der Figur als solcher begriffen. Wie wir die Säule kennen gelernt haben (S. 37ff.) als Grundfaktor eines neuen rhythmischen Lebens des Raumes, so ist dieser bloße Schritt entscheidend für die neue Auffassung der ruhigen Figur als einer bewegten oder umgekehrt, für die Darstellung der inneren Rhythmik der menschlichen Erscheinung.

Wir geraten hier an ein fundamentales Problem der bildenden Kunst und müssen versuchen, es klarzulegen, schon deshalb, weil später die griechischen Künstler des 5. und 4. Jahrhunderts genau an dem gleichen Punkte und aus gleichen Gründen einsetzten wie hier die ägyptischen der 3. Dynastie.

Freilich, die übliche naturalistische Betrachtungsweise beruhigt sich auch hier leicht mit einer oberflächlichen Erklärung. Sie sagt, der Fortschritt bestehe einfach darin, daß durch das Schreiten die Figur lebendiger geworden sei. Was gewiß richtig, aber keine Erklärung ist, sondern eine Tautologie auch dann bleibt, wenn hinzugefügt wird, dies lebendige Schreiten sei eben nach dem Leben kopiert. Nach dem Leben ist auch die geschlossen stehende Statue verfaßt. Obwohl diese in einigen Fällen zu einer hohen naturalistischen Bildung gelangt, bleibt sie doch stumm. Warum ist schon im Leben eine Modellstellung lebendiger als eine andere und von welcher Absicht geleitet, wählt die Kunst die ihr brauchbar scheinende aus? „Lebendig" im Sinne der Kunst muß etwas ganz anderes sein als im Sinne des Lebens. Denn hier bezeichnet unser Prädikat lebendig nichts anderes als die Konstatierung und Erwartung, das beurteilte Objekt besitze als Ganzes oder in seinen Teilen motorische Fähigkeit, übe diese und werde sie weiter ausüben. Ein Bildwerk besitzt aber keine derartige Energie. Sein Leben ist von dem der Natur total verschieden. Es hat Leben nicht in sich, sondern nur in unserer Phantasie. Je stärker es diese anregt, je stärker und reicher wir in dem toten Bildwerk das von ihm dargestellte Leben „wiedererkennen", desto lebendiger erscheint es uns. Seine Kraft liegt also nicht in seinem Motiv als solchem, sondern in dem Zwang, den die künstlerische Gestaltung auf unsere Vorstellung ausübt, die tote Form aus unserer Erfahrung der Welt im allgemeinen als Repräsentant eines Lebendigen wieder zu erleben.

In jedem Fall, in dem eine bloß veristische Nachahmung der Natur von uns wiedererkannt, erlebt wird, also bei der Wachsfigur, Panoramaeffekten und ähnlichem, endet unser Erlebnis mit einem Erschrecken oder einer Enttäuschung. Denn das zuerst als lebendig Verstandene erweist sich hinterher als ein motorisch Totes. Weil es aber keine andere Absicht hat, als die, bloße Natur vorzutäuschen, bleibt es nach der ersten rohen Überraschung bettelarm; denn da ihm das motorische Leben fehlt, es aber auf kein anderes hin gearbeitet ist, ist es ärmer wie die Natur selber und langweilt uns.

Das ägyptische Bildwerk wie jedes wirkliche Kunstwerk aber arbeitet zuerst gar nicht auf das Ziel hin, als lebendig wie ein Stück Natur erkannt zu werden. Will es aber jene andere Lebendigkeit als Phantasiebild erreichen, so müssen auch seine Mittel ganz andere sein als nur Nachahmung eines faktisch lebendigen Motivs.

Man muß sich zuerst vergegenwärtigen, daß es in der Natur selbst ruhende Erscheinungen gar nicht gibt. In ihr ist alles im Fluß unaufhörlicher Veränderung begriffen, die sich für das Auge als fortwährende Bewegung der Oberfläche von Körpern darstellt. Selbst das Aussehen eines bloßen, scheinbar toten Steins oder eines Felsens unterliegt der konstanten Veränderung durch die unaufhörlich wechselnde Beleuchtung, die ihn in seiner Farbe, in seiner Modellierung durch Hell und Dunkel in jedem Augenblick neu erscheinen läßt. Im Wind sich bewegende Bäume, in deren Zweigen das Licht mit tausend Reflexen spielt, das fließende Gewässer, über die Landschaft hinziehende Wolkenschatten oder sich ergießender Sonnenglanz mit ihrer in jeder einzelnen Konstellation neuen Veränderung des farbigen-räumlichen Bildes, das Weben farbiger Schatten in Gassen und Innenräumen, sind jedem als Erlebnis desto stärker verwachsen, je mehr er an dem Kampf der modernen Malerei dies Leben als ein Bewegtes wiederzugeben teilgenommen hat. Der für das Verständnis der antiken Kunst aber so verhängnisvolle Irrtum, als beruhe die Darstellung des Menschen auf einem Studium der ruhenden und nicht, wie alle übrige Kunst, auf dem der bewegten Erscheinung, konnte nur in einer Zeit entstehen, in der das Aktzeichnen und Modellieren nach dem in einer sozusagen versteinerten Pose gestellten Modell des Ateliers Mode war, und durch die wissen-

schaftliche Naturbetrachtung Künstler und Laien zur Kenntnis der toten anatomischen Einzelform erzogen wurden, die sie dann auf Produktion wie rezeptives Verständnis anwandten. Daher also Lob und Tadel, Urteile über anatomische „Richtigkeit" und über „Fehler" und „Fortschritte"; eine Anschauung, vor der eine Kunst wie die ägyptische, aber auch große Partien der griechischen keine andere Zensur erhalten konnten, als die zwar lernbegieriger aber doch recht unwissender Schüler.

Auch die menschliche Erscheinung lernen wir im Leben nur als unaufhörlich bewegte kennen. Ja, auch in der Ruhe kennt sie nicht wirkliche Ruhe, sondern nur verminderte Bewegung. Die absolute Ruhe, die auch nur wenige Augenblicke durchzuführen, dem Menschen Qual ist, bringt erst der Tod. Der Erfahrungsbesitz von Vorstellungen von Figur, den der durchschnittliche Mensch besitzt, beruht also auch bei ihr auf der bewegten Form, und umgekehrt ist ihm nur diejenige ruhende Form verständlich, die er als Anweisung auf Bewegung, als funktionelle, erfassen kann. Daß in dem Auffassen der Bewegung die menschliche Vorstellung eine eigenwillige Auswahl aus dem wirklichen Geschehen vornimmt, zeigt die Momentphotographie. Zahlreiche, von ihr festgestellte Zwischenakte einer Bewegung sind uns nach der Art unseres Sehens unbekannt und werden daher, im Bilde festgehalten, gar nicht im Sinne der ausgeführten Handlung gedeutet. Der Künstler hat also, um ein verständliches, das heißt lebendiges Bild zu schaffen, viel weniger mit der objektiven Natur, als mit dem menschlichen Vorstellungsbesitz von ihr zu rechnen. Er hat mit dem Dichter das gemein, daß er die Sprache eines jeden spricht und daß die Gewalt seiner Sprache mit ihrer in die Tiefen der Seele hinabreichenden, allgemein menschlichen Verständlichkeit wächst. Aus seiner individuellen, freilich durch Alter, Rasse und Kultur bestimmten Erfahrung, leben in einem jeden unbewußte Bilder von Schönheit, Kraft und Gesundheit, unbestimmte Erinnerungen an die Art, wie der Körper in einzelnen Akten irgendeiner Tätigkeit, in Freude oder Schmerz, sich gibt. Wie die Sprache des täglichen Lebens mit einem unendlichen, geordneten Erinnerungsbesitz des einzelnen rechnet, ohne den sie sinnlos wäre, so rechnet das künstlerische Schaffen mit einem Schatz bildlicher, aus der räumlichen Welt abstrahierter Vorstellungen des Beschauers. Sind aber, wie wir erkannten, diese Vorstellungen nur aus der Erfahrung bewegter Formen gewonnen, so muß das Erleben des als ein Fertiges, Ruhendes gestalteten Werkes der bildenden Kunst auch wieder in sie zurückmünden.

Wir werden nachher erkennen, daß die zeichnenden Künste, Relief und Malerei, andere Möglichkeiten haben, dieser Aufgabe der Darstellung der Bewegung gerecht zu werden, als die runde Figur, die auf ein geschlossenes Volumen, auf das Leben in ihrer Nische, auf Standfähigkeit auf ihrer Basis angewiesen war. Aber gerade deshalb, weil bei ihr jedes Mehr von Belebung den schwierigen Bedingungen ihrer Existenz abgetrotzt werden mußte, ist das Problem der bewegten Figur im Ägyptischen in seinem Anfangsstadium wie später im Griechischen in seiner Vollendung am reinsten durchgekämpft worden, in einer organischen Entwicklung, wie sie sich nur für wenige Teile der Kunstgeschichte gleich deutlich aufzeigen läßt.

Der ältere geschlossene Typus der stehenden Figur war nämlich nur so lange möglich, als seiner abstrakten Form auch die allgemeine Behandlung der Einzelformen entsprach. Sobald diese schärfer beobachtet und herausgearbeitet waren, forderten sie eine neue Aktivität. Die Wahrscheinlichkeit eines Kunstwerks liegt nie in seiner Beziehung zu der äußeren Natur, sondern nur in seiner inneren Einheit. Die alten, rein idealistischen Bilder waren so lange haltbar, als nicht ihre innere Konsequenz durch die realistische Behandlung von Rumpf,

Armen und Beinen aufgelöst wurde. Denn nun entstand gewissermaßen ein doppelter Prozeß des Erlebens. Der Typus vertrat das alte Erinnerungsbild der Kinderzeit der Kunst, die Glieder aber wurden Träger einer neuen Vorstellungsart von Bewegung. Man kann sich das etwa am Rahotep (Abb. 73) klar machen. Die Durchbildung seiner Arme und seines Kopfes zeugen von einem Leben, das die Gesamthaltung als gespreizt empfinden läßt und sie sprengen möchte.

Die geschlossen stehende Figur, zu ähnlich starkem Leben durchgebildet, wird innerlich unmöglich. Denn ihre Glieder sind nun Repräsentanten einer Energie geworden, die sie entladen müssen. Das Stehen wird zu einer gezwungenen Haltung. Das eine entlastet vorgestellte Bein wird also die notwendig gewordene Lösung der aus der archaischen Entwicklung selbst heraus entstandenen Spannung.

Das neue Motiv ist zuerst gewiß kein Schreiten, sondern nur eben bequemeres, graziöses Stehen. Damit ist für die Vorstellung eine neue Lebendigkeit gewonnen. Es ist eine Anweisung für die Phantasie gegeben, den ganzen körperlichen Organismus als einen bewegten zu empfinden, ob als wirklich schreitenden oder stehenden, ist gleichgültig. Bewegungsmotive besitzen eine große Anregungskraft für die Vorstellung gerade dann, wenn sie Übergangsmotive sind, weil wir ja auch in der Natur nur Übergangsmotive gewahren und diese aus der Erfahrung unseres eigenen Organismus in ihrer Willensrichtung interpretieren.

In der archaischen Zeit hatte die ägyptische Figur zuerst ihre Anordnung als proportionierte Erscheinung erhalten. Nachher wurde diese in ihren einzelnen Teilen als ein Apparat von Gliedern mit bestimmten Funktionen durchgebildet. Jetzt ist sie so weit, daß sie als mechanischer Organismus sich bewegen kann. Immer ging die Vorstellung vom Ganzen aus. Bei der außerordentlichen Fähigkeit dieser Kunst zu naturalistischer Beobachtung und Gestaltung, wie wir sie am Kopf des Chephren (Abb. 67), beim Schreiber im Louvre (Abb. 69), am Rahotep und der Nofrit (Abb. 73) kennen gelernt haben, kann die dilatorische Art, mit der sie die Figur selber, vor allem immer wieder Beine und Füße behandelt, doch nicht auf mangelnde Naturbeobachtung, sondern nur auf den Willen zurückgehen, in diesem Teil der Erscheinung nicht weiter zu gehen, als sie eben gegangen ist. Sie gibt den symbolischen Charakter der Figur nicht auf. Man möchte erwarten, daß sie die Füße in ihren Teilen, Zehen, Ballen, Ferse, Knöchel und in ihrer verschiedenen Stellung differenziere, daß sie dazu komme, etwa die Ferse des Standbeins zu heben und das Gewicht des Oberkörpers mit auf das ausschreitende Bein zu verlegen. Sie hat das alles abgelehnt und muß ihre Gründe dabei gehabt haben.

Der tiefste davon ist eben der Ewigkeitscharakter dieser Bildwerke. Je bewegter, desto „zeitlicher“ wären sie geworden. Dann liegt es im Wesen dieser religiösen Kunst begründet und vor allem in ihrem Zweck als Sepulkralkunst, daß ein überindividueller Typus festgehalten wird. Endlich ist er gewählt für eine aristokratische Gesellschaft, in der die Zugehörigkeit mehr bedeutet als die Individualität.

Wie die Holz- (Abb. 77, 79) und Bronzefiguren (Abb. 81, 82) erweisen, ging die Absicht des Motivs auf völliges Freistehen. Findet sich der breite Rückenpfeiler (Abb. 74, 76), so spricht sich darin nicht innere ethische Gebundenheit des Individuums, etwa im Gegensatz zu dem frei sich aufrichtenden griechischen aus, sondern nur handwerkliche Vorsicht, die ohne Pfeiler nur in dünnen Fußgelenken mit der Basis verbundene schwere Figuren nicht der Gefahr des Brechens aussetzen wollte. Aus gleichem Grunde bleiben im Stein die Ver-

Abb. 74. Statue des Ranofer aus Mastaba C 5. Kairo. Borchardt, Statuen 19. Höhe 1,80 m. Bemalter Kalkstein. 5. Dynastie. Nach Capart, L'art égyptien, Taf. 13.

bindungsstege zwischen Oberkörper und Armen, Rückenpfeiler und linkem Bein stehen, und halten die mit vorgelegtem Daumen geschlossenen Hände einen nicht herausgearbeiteten „Schattenstab".

Bei all ihrer Gebundenheit sind diese Bilder des alten Reiches ausdrucksfähig genug, einen einfachen, schlichten, reinen Menschen zu schildern. Sie sind in ihrer Empfindung von der Menschlichkeit der griechischen Welt nicht weit entfernt. Wem zuerst ägyptisches Leben durch den unermeßlichen Ballast unverständlicher religiöser Bildungen, Zeremonien und Symbole der Spätzeit, durch die Majestät pharaonischer Bauten und Porträts, durch den scheinbar fremden Stil seiner Kunst unzugänglich erscheint, der erlebt nachher nicht ohne Überraschung in diesen Werken ein jugendfrisches, naives, glückliches Menschentum; eine Erfahrung, die sich bei der Betrachtung der Reliefzyklen wiederholen wird.

Nun ist vielleicht weniger die Konstanz dieses dogmatischen Typus der stehenden Figur überraschend, als kennen zu lernen, welch reiche Variierung bei seiner Gebundenheit das Schema je nach der Aufgabe und der künstlerischen Individualität gefunden hat. Von der Möglichkeit, die Entwicklung der Kunst des alten Reichs von der 3. bis zur 6. Dynastie, also in mehr als 300 Jahren, als eine wirkliche Geschichte, Zusammenhänge der Meister und Ateliers aufzuzeigen, ja auch nur die einzelnen Werke ohne äußere Daten rein auf Grund ihres Stils mit Sicherheit ihren Dynastien zuzuweisen, sind wir noch weit entfernt.

Bei der Statue des Ranofer (Abb. 74, 75) in Kairo aus Saqqara, Mastaba C 5, mag man an den Prinzen Rahotep (Abb. 73) zurückdenken, um den Wandel der Gesinnung von der 4. Dynastie zur 5. zu erkennen. Die gutmütige Derbheit des Bauerngesichtes ist dem vornehmen Ernst eines jungen Adeligen gewichen. Die elegante, wohlfrisierte Perücke rahmt ein kluges, hochmütig blickendes Gesicht ein. Der Prinz sah noch, wie andere Statuen der älteren Zeit, mit eigentümlich fragendem Ausdruck in die Höhe, Ranofer sieht mit forschendem Auge dem Betrachter entgegen. Das breit gebaute Gesicht ist zu einem schönen Oval umgebildet, in dem eine hohe Stirn herrscht. In allen Zügen, dem scharfen Kinn, dem knappen Mund und der zarten Modellierung der Wange Verfeinerung. Zuletzt die große, klare Flächenführung, so daß es hell vor dem Dunkel der unterarbeiteten Perücke steht. Man möchte fragen, ob sich der Menschentypus der Rasse zu dieser Anmut verändert hat, oder ob nicht vielmehr aus dem sich gleich gebliebenen ein großer Künstler ein neues Ideal von klarer, regelmäßiger Schönheit geholt hat.

Aristokratisches Herrentum ist vielleicht in der Figur eines zweiten Ranofer der 5. Dynastie in Kairo, aus Saqqara, Mastaba C 24 (Abb. 76), noch bewußter gestaltet, die bei

Abb. 75. Kopf der Statue des Ranofer, Abb. 74.
Nach Capart, L'art égyptien, Taf. 110.

gleich hoher Vollendung einem anderen, wohl jüngeren Meister angehört. Ein äußerer Unterschied liegt zuerst in der Tracht. Bei jenem ist der Schurz in der Art der älteren Figuren flach um die Schenkel liegend gegeben, mit seinem dreieckigen Endzipfel unter den Gürtel gesteckt, so daß die kleinen, schematisch wiedergegebenen Fältchen entstehen. Der andere (Abb. 76) trägt einen längeren, in seiner vollen plastischen Rundung abstehenden Schurz mit locker umgeschlagenem Saumstreifen, eine Tracht und Stilisierung, die in jüngeren Arbeiten und nachher im mittleren und neuen Reich weitergeführt wird. Damit ist für die Plastik der Figur eine nicht unwesentliche kubische Verstärkung gewonnen: von der breiten Vorderfläche des Gewandes heben sich Oberkörper, Arme und Beine in einer stärkeren Abstufung des Reliefs ab; auch erscheint das vorgesetzte Bein weniger lang. Trotz der gleichen Haltung und einer Stilisierung, die kaum irgendwie von der des ersten Ranofer abweicht, liegt in dieser Figur ein eigenartiger Ausdruck männlicher Kraft und Gesundheit. Höchstes Leben in dem energischen, knappen Porträtkopf. Sorgfältige farbige Behandlung, gut gear-

Abb. 76. Statue des Ranofer aus Mastaba C 24. Kairo. Borchardt, Statuen 18. Bemalter Kalkstein. Höhe 1,85 m. 5. Dynastie.
Nach Capart, L'art égyptien, Taf. 111.

beitete Ohren, die Nägel mit Nagelhaut, die Brustwarzen in Relief gegeben wie an dem anderen. Dieses Werk ist in Stil und Arbeit dem Schreiber im Louvre (Abb. 69) sehr nahe verwandt.

Wieder eine andere Art von Körper gibt die Holzstatue des Perhernofret in Berlin (Abb. 77), auch eine Arbeit der 5. Dynastie. Vielleicht keine hervorragende, denn Beine und Arme sind wenig sorgfältig behandelt. Aber obwohl die Bemalung, die ihr erst ihre Vollendung gab, geschwunden ist, besitzt sie ein merkwürdig individuelles Leben. Ein zarter, vielleicht durch Krankheit geschwächter Leib, der Oberkörper etwas vorgeneigt und — ein neuer Zug — mit leicht vorgeschobener Schulter die Schrittbewegung mitmachend. Gegenüber jenen breiten, festen Mannsbildern der beiden Ranofer ein überschlanker, aufgeschossener Knabenkörper, an dem alle Formen gestreckt sind, etwas unsicher stehend und sich bewegend. Nicht nur in der Arbeit des Oberkörpers mit dem weich eingesenkten Nabel und der Modellierung der Brust ein eigentümliches Suchen eines selbständigen Künstlers, sondern auch in dem ausdrucksreichen Kopf. Dessen Grundform, eine Kugel mit runder, in Mundhöhe abgeschnittener Stufenperücke, rundem Gesicht mit vollen Wangen, üppigem Mund, kurzer Nase und niederer Stirn war in einer langsamen Entwicklung gewonnen, deren ältere Proben uns in Abbildung 60 und 66 begegneten. Der reife ideale Typus dieser Art, den die 5. Dynastie verwendet, liegt in zahlreichen Werken vor (Abb. 78). Aber wie etwa die individuelle Charakteristik des Gesichts des ersten Ranofer (Abb. 75) sich zu der generellen Fassung in der Figur des Lesenden in Kairo (Abb. 67) verhält, so weicht das durchgeistigte Antlitz des Perhernofret von dem nur sinnlich blühenden Gemeinbild (Abb. 78) ab. Der knappe Mund erhält den Ausdruck einer gewissen Entschlossenheit, die Augen mit den spitz zulaufenden Winkeln etwas Forschendes, und die feine Belebung der Wange durch den zart von den Nasenflügeln her geführten Zug gibt dem Gesicht eine Anmut, wie sie auch über der ganzen Figur bei all ihrer Unfertigkeit ausgegossen ist. Diese Werke sind nicht nur in ihrem äußeren Motiv die Vorbereitung der archaischen griechischen Knabenfiguren, auch die tastenden Versuche, inneres Leben in dem starren Motiv und den typischen Gesichtern zu lösen, sind Vorahnungen griechischer Seelenerweckung.

Abb. 77. Bemalte Holzfigur des Perhernofret. Berlin, Verzeichnis 10 858.
Höhe 1,11 m. Ende 5. Dynastie.
Nach Photogr. des Berliner Museums.

Abb. 78. Kopf von der Statue des Ti. Weißer Kalkstein. Kairo. Borchardt, Statuen 20. 5. Dynastie.
Nach Steindorff, Grab des Ti, Taf. 143.

Abb. 79. Kopf des „Dorfschulzen“, Abb. 80.
Nach Photogr. von Brugsch-Pascha.

Als die reifste Leistung der Plastik des alten Reichs gilt neben dem Schreiber im Louvre (Abb. 69) der unter der Bezeichnung der ihn auffindenden und erstaunend ihren Scheich in ihm erkennenden arabischen Arbeiter berühmt gewordene „Dorfschulze“ in Kairo (Abb. 79, 80). Allein die lockere Behandlung der Schurztracht verweist ihn in die 5. Dynastie. Noch mehr jene innere Elastizität des Stils, das Vermögen, die große äußere Gebundenheit des aus der 4. Dynastie überkommenen Typus zu überwinden, das wir in einer ganzen Reihe von Werken der 5. Dynastie kennen gelernt haben. Hier ist die alte Form so sehr mit neuem Leben erfüllt, daß die Fesseln des Typus zwar nicht gesprengt, aber über der scheinbaren Freiheit der aus der Natur geschöpften Anschauung vergessen werden.

Alles Typische ist leicht festzustellen und zu tadeln. Die Haltung ist so wenig ein wirkliches Schreiten wie bei irgendeiner der besprochenen Figuren. Das rechte Bein ist plump,

in Knie und Oberschenkel wenig lebendig, der Übergang des rechten Schenkels zum Bauch ist unverstanden, die Füße flach und allgemein wie immer, der Unterarm bleibt steif, der Hals ohne die Durchbildung, die im Gesicht so köstlich ist. Aber solche Bedenken werden vor der durchschlagenden Kraft dieser Figur immer wieder ohnmächtig. Was vermag nur die kleine Neuerung der gesenkten linken Schulter, des erhobenen linken Armes, der kaum einen Stock wie den modern ergänzten, sondern, nach Ausweis der Grabreliefs (Abb. 88), einen glatten, bis zu Augenhöhe reichenden führte! Die Linke hielt ein Zepter. Der Gutsherr, der die Arbeit auf seinen Feldern inspiziert. Behaglich gutmütig mit der Leibesfülle des Alters. Die im Typus liegende Schwerfälligkeit der Bewegung wird zum natürlichen Ausdruck des schweratmigen Freundes gut besetzter Tafel, die in der Tradition liegende Ruhe der Haltung zur Worte sparenden Würde des Menschen und Dinge kennenden Grandseigneurs. Kaum irgendwo in der Kunst haben sich Vermögen eines Stils und Aufgabe so gefunden wie hier.

Wie beim Schreiber im Louvre (S. 66), ist auch hier der Anteil einer rein naturalistischen Formgebung gering. Die Impression kommt durch eine nur in großen Flächen und über alle Schwierigkeiten des Details in großen Zügen naiv hinweggehende Arbeit zustande. Nirgends steckt Ängstlichkeit. Irgendeine der berühmten Darstellungen alter Männer der Frührenaissance oder der Spätgotik erhält neben dem freien Wurf dieser von der vorausgehenden

Abb. 80. Der „Dorfschulze“. Bemalt gewesene Holzfigur. Kairo. Borchardt, Statuen 34. Höhe 1,10 m. 5. Dynastie.
Nach Photogr. von Brugsch-Pascha.

Abb. 81. Statue Phios I. und seines Sohnes Menthesuphis. Bronze. Kairo. Maspero, Führer 167, 168. Höhe des Phios 1,77 m, des Menthesuphis etwa 0,75 m. 6. Dynastie.

Nach v. Bissing-Bruckmann, Denkm. ägypt. Skulptur, Taf. 12b.

Abb. 82a. Kopf der Statue Phios I., Abb. 81.
Nach Quibell-Green, Hierakonpolis II, Taf. LI.

Entwicklung getragenen Meisterleistung etwas Suchendes und Gequältes. Der Dorfschulze ist nach den Vorarbeiten der 3. und 4. Dynastie ebenso eine klassische Lösung wie Porträts der Hochrenaissance nach denen der frühen.

Es wäre interessant zu wissen, ob nicht innere Schulzusammenhänge ihn mit dem Porträt des Chephren (Abb. 67) verknüpfen. Denn wenn irgendeine frühere Leistung ihm nahe steht, ist es diese. Die gleiche Fülle plastischer Form bei gleicher Weichheit der Modellierung. Aber der Vergleich bringt doch auch die neue Souveränität der Stilbildung der 5. Dynastie an den Tag. Das wunderbare Auge mit den weichen Teilen über dem Oberlid; die große Form, in der die breite Wange geschnitzt ist, hinter der, im Profil gesehen, Mund und Nase in einem neuen starken Relief sich abheben; das studierte Ohr, der klare Schädelumriß mit der prachtvoll gewölbten Stirne. Die heute, wo das Holz bloß liegt, in ihrer Formführung so zugängliche Plastik war im Altertum durch die auf eine feine Stuckschicht gelegte, gewiß virtuose Bemalung noch gesteigert.

Die 6. Dynastie bildet politisch den Verfall der Verfassung des alten Reichs, die Einleitung zu den Wirren und der Neubildung des mittleren. So wenig klar das politische Bild dieser Übergangszeiten bis zur neuen Kraftentfaltung Ägyptens in der 11. und 12. Dynastie ist, so wenig deutlich ist auch das Bild ihrer Kunst. Es ist nicht möglich, den Charakter ihrer Leistungen gegenüber dem der vorhergehenden Dynastie abzugrenzen, wie ja auch von der 3. bis zur 5. Dynastie der Aufstieg sich in Übergängen und nicht in schroffem Wechsel von Neuerungen vollzog. Die Frage nach der besonderen Kunst der 6. Dynastie wäre wohl überhaupt gar nicht beantwortet, wenn nicht ein neuer Fund von Hierakonpolis, die Statue König Phios I. und seines Sohnes Menthesuphis (Abb. 81, 82), eine besondere Überraschung gebracht hätte.

Die Statue Phios ist die erste lebensgroße Bronzefigur, die wir kennen. Kleine, sehr unvollkommene, massiv aus Kupfer gegossene Figürchen sind schon vor der 3. Dynastie gearbeitet worden; aber von der langen handwerklichen Übung in Bronzearbeiten, wie sie die kombinierte, vollendete Technik dieser Figur voraussetzen läßt, haben wir nichts erhalten, ja niemand würde sie vor diesem Fund überhaupt für möglich gehalten haben. Der Körper nämlich, Arme, Beine und Füße sind durch Treibarbeit hergestellt, also aus nach einer Modellform heiß gehämmerten Platten, Kopf und Hände aus der verlorenen Form gegossen. Die einzelnen Teile waren durch Nieten zusammengefügt, der getriebene Rumpf auf einen Holzkern aufgenagelt. Die ursprüngliche Wirkung der Figur ist heute durch die Patina entstellt; die Bronzeoberfläche war, wie wir es aus späteren Beispielen kennen, durchziseliert und poliert auf den Glanz des Metalls hin, schimmernd wie Basalt. Die Konkurrenz mit diesem, aber die im Vergleich mit der mühsamen Steinarbeit raschere Technik mag überhaupt den Anlaß zu dem ingeniösen Verfahren gegeben haben. Dazu kam die jetzt geraubte

Perücke wahrscheinlich aus Lapislazuli, der Schurz vielleicht aus Gold, die aus buntem, kostbarem Material bestehende Krone, der Stab etwa aus Elfenbein, und es ersteht die feierliche Pracht einer polychromen Materialwirkung, von der die Lebendigkeit jener bemalten Kalkstein- und Holzfiguren nur ein Schatten ist. Das ist das letzte Wort der Herrschergewalt dieses allmählich hinschwindenden, glücklichen goldenen Zeitalters des alten Reiches. Auch diese Majestät ist erhaben und menschlich zugleich. Der Kopf des Vaters ist scharf individualisiert, die hohe Stirne die eines geistigen Menschen, der Mund gütig, die aristokratisch schlanke Figur ohne Steifheit von einer Freiheit der Haltung, die über den Dorfschulzen hinausgeht. Das mächtige Ausschreiten hat hier seinen eigenen Sinn; der König steht auf neun auf der Basis gravierten Bogen, die die neun feindlichen Nachbarvölker Ägyptens im Symbol repräsentieren.

Abb. 82b. Kopf der Statue des Menthesuphis, Abb. 81.
Nach Quibell-Green, Hierakonpolis II, Taf. LVI.

Das Söhnchen stand auf der gleichen Fläche der Basis, dem Vater nur bis zu den Knieen reichend, wie die Kinder in den Familienbildern von Gruppen und Reliefs, hier aber durch das verschiedene Maß die Macht der königlichen Erscheinung steigernd. Auch für ihn ist zwischen Rumpf und Oberschenkeln der jetzt fehlende Schurz zu ergänzen. Wir haben kaum in einem zweiten Falle so wie hier den schlagenden Beweis für die Fähigkeit des gleichen Künstlers, in Porträts nicht Typenwiederholung, sondern Individualität zu geben. Das Bübchen ist noch nicht zur Würde erzogen; wie irgendein Genosse von der Straße guckt es drein mit dem stumpfnäsigen runden Gesicht, den lebendigen Schlitzaugen und jenem Ausdruck naiver Grausamkeit des jugendlichen südlichen Tierquälers.

Vielleicht kann man in beiden Statuen etwas wie Ermattung und Dekadence des Stils gewahren. Sie hängen ganz mit der Art der 5. Dynastie zusammen. Das Schreiten ist freier, am Phios ist auch das rechte Bein etwas schräg und leichter gestellt. Aber in den Gliedern steckt keine neue Naturbeobachtung, es fehlt ihnen die Straffheit der großen Werke der 5. Dynastie. In der Eleganz der Erscheinung hat zwar der Typus wieder einen neuen Sinn erhalten, aber die gestreckten Glieder halten nicht mehr recht zusammen. Der alte Schatz formaler Kraft ist verbraucht. Wie, verglichen mit den robusten Bildern des Rahotep, des Chephren und des zweiten Ranofer, dieser späte Enkel eine verfeinerte aber zu milde Majestät gibt, so kündigt sich in seinem Körperbilde eine leise schemenhafte Desorganisation an, wie eine Müdigkeit, die aufgeschossene Körper leicht überfällt.

Das Bild dieser Welt von Königen und Großen des alten Reiches bliebe unvollständig, werfen wir nicht noch einen Blick in die Region des dienenden Volkes, das sie umgibt. Haben wir es da auch nicht mehr mit Künstlern und Kunstwerken ersten Ranges zu tun, so doch mit einem Reichtum lockerer Erfindung, wie mit Einfällen skizzierten Ornaments, das einen ernsten strengen Text umrahmt.

Abb. 83. Statue des Zwergs Chnemhotep. Weißer Kalkstein. Kairo. Borchardt, Statuen 144. Höhe 0,46 m. 5. Dynastie.
Nach Rayet, Monum. de l'art ant. I, Taf. 6.

Wir wissen nicht, was den Zwerg zu einer so wichtigen Figur im ägyptischen Leben machte, daß auch die Kunst sich wiederholt mit ihm zu befassen hatte. Er mag ein Objekt der Fürstenlaune gewesen sein wie in der Renaissance, und wie in dieser hat die ägyptische Kunst mit Vergnügen den grotesken Vorwurf aufgenommen. So steht also der Zwerg Chnemhotep in der Kalksteinfigur in Kairo (Abb. 83) vor uns mit einer Selbstverständlichkeit, wie irgendein Werk der reifsten, freiesten Kunst. Er muß von einem Meister aus der Nähe des Dorfschulzen stammen (S. 86), die Behandlung von Körper, Gesicht und Haar verweisen ihn dahin. Aber ihm ist erlaubt, was dem Herrn verwehrt ist. Er braucht nicht im Schritt zu stehen, sondern baumelt mit seinem vorgewölbten fetten Körper unsicher auf den dicken, gespreizt stehenden kurzen Beinen. Er kann die Hand lose hängen lassen und muß sie nicht zur Faust schließen. Das Schurzgewand mit locker übergeschlagenem Zipfel steht weg und

macht ihn noch dicker, als er ist. Auf dem dicken kurzen Hals sitzt ein Haupt mit mächtigem Hinterkopf und einem Gesicht, in dem mehr Gutmütigkeit als Verschmitztheit verkündet, daß sich der Lebenskünstler nicht schlecht mit seinem fatalen Lose abgefunden. Das Wunderbare ist die Sachlichkeit der Darstellung, ein reiner Humor ohne Schärfe der Ironie, man könnte auch sagen, eine geduldige Güte und Menschlichkeit der Kunst, die jeder Erscheinung ihr göttliches Recht läßt.

Abb. 84. Gepäckträger. Bemalte Holzfigur. Kairo. Borchardt, Statuen 241. Höhe 0,36 m. 6. Dynastie. Nach L. Borchardt, Statuen und Statuetten, Bl. 51, No. 241.

Die Holzstatuette eines Dieners, der Gepäck trägt, der 6. Dynastie in Kairo (Abb. 84) gehört wie Abbildung 85 und 86 zu jenem Gefolge von Grabfiguren, die ihrem Herrn das Leben im Jenseits bequem zu gestalten haben. Die Figur selbst, Kopf und Gesicht, sind nur Durchschnittsarbeit; aber von höchstem Charme ist die Lebendigkeit, mit der das Tragen selbst und die Finesse, mit der die Gegenstände der Last gegeben sind. Der rechte Unterarm liegt vor der Brust, auf der flach geöffneten Hand trägt er vorsichtig das Kästchen; der linke Arm greift über die Schulter nach dem aus Stroh geflochtenen Rucksack, dessen breites Band um seinen Hals hängt und auch den bald ermüdeten Arm umschnürt. Nun aber bei der Sachlichkeit, mit der die naive Aufmerksamkeit des jedem Afrikareisenden bekannten Burschen gegeben ist, die entzückende Behandlung der Gegenstände! An dem Kästchen ist das quadrierte Muster des Strohflechtwerks gemalt, der Rucksack hat Füße, um ohne Schaden aufgestellt zu werden, auf ihm liegt ein Teppich mit Borte und einem Pantherfell imitierenden Muster und darauf noch ein Lappen weißen Tuches, wohl um ihn bei der schwankenden Bewegung zu schützen. Man muß bis auf die Porzellanfigürchen des 18. Jahrhunderts gehen, um in der Kunst wieder eine ähnliche Poesie des Kleinen zu finden.

Die Figur eines Töpfe auspichenden Bierbrauers in Kairo (Abb. 85) ist von anderem Kaliber. Ihre plastische Kraft, nicht Feinheit der Ausführung, verweist sie in die 5. Dynastie. Sie ist eine mittelmäßige abgeleitete Arbeit; das Meisterwerk, von dem sie abhängen mag, gehört in die Nähe des Schreibers im Louvre. Ein kompliziertes Motiv: das Hocken auf dem niederen Sitz mit angezogenen Füßen und auswärts gespreizten Knieen, dem aufrechten Oberkörper, von dem in verschiedener Haltung die Arme zum Topf niederlangen, ihn drehend und glättend.

Abb. 85. Bierbrauer (?) einen Topf auspichend (?). Bemalter Kalkstein. Kairo. Borchardt, Statuen 112. Höhe 0,34 m. 5. Dynastie.
Nach L. Borchardt, Statuen und Statuetten, Bl. 25, No. 112.

Die Monumentalität, mit der dies kleine Genremotiv behandelt ist, beruht auf dem Weiterwirken des gleichen Sinnes für die kompakte kubische Form, der an den ersten Werken der archaischen Zeit S. 57) so auffällig war. In Rundheit, Bewegung, Flächenführung und Überschneidungen ist diese Figur vielleicht die plastisch reichste, die wir kennen gelernt haben; aber sie bleibt so ruhig wie die einfachen sitzenden und stehenden Typen. Sie wirkt nicht durch zur Schau getragenes Studium eines abgeschriebenen Modells, sondern durch ein großes, einfaches Relief, das den Organismus der Erscheinung viel reiner aufbaut, als die Natur selber.

Das schönste Kinderspielzeug der Welt wären jene Dienergruppen des alten Reichs, von denen Abbildung 86 ein Beispiel der 6. Dynastie gibt, wenn ihr Gedanke eben Spiel, nicht Totendienst wäre. Denn die Liebe für die Welt des Kleinen und die Prägnanz in der Schilderung des Gegenständlichen ist darin ebenso groß wie die abbrevierende idealistische Form, die dem Völkchen dieser Darstellungen ganz seinen phantastischen Marionettencharakter läßt: Also zuerst links einer, der mit geschlossenen Beinen stehend vornüber gebeugt, aufmerksam Teig knetet. Ein Topf steht auf einem runden Gestell, und darüber ein flacher Korb mit gelblichroter Teigmasse. Daneben bilden zwei aufgestellte Bretter einen Winkel, in dem spitze, lange, rotbraune Bierkrüge lehnen, deren oberer Teil mit schwarzen, spitz zulaufenden Tondeckeln verschlossen ist. Ein zweiter hockt am Boden, formt oder reinigt einen Krug wie die Figur Abbildung 85. Im gleichen Stil gibt es Dienerinnen, die Korn mahlen oder Feuer schüren, einen, der eine Gans am Spieß brät und das Kohlenfeuer fächelt, ein anderer bearbeitet mit der Spitzhacke die Erde, Truppen von Soldaten marschieren daher: das Erhaltene ist nur ein kleiner Ausschnitt aus dem vielgestaltigen Reichtum des ehemals Vorhandenen. Wir werden das Leben dieses Kreises in den Darstellungen der Mastabareliefs besser kennen lernen. Auch von diesen Gruppen führt eine Linie der Entwicklung weiter zu den griechischen Terrakotten und den Gesetzen ihrer Gruppenbildung. Aber die heitere Naivität dieser Erfindungen kehrt nicht wieder.

Wir stellen ein Werk in Abbildung 87 hier an den Schluß der Behandlung der kleinen Plastik, das nicht mehr dem alten Reich, sondern wahrscheinlich der saitischen Zeit angehört. Nicht um seinen Zusammenhang mit der besprochenen Kunst, sondern um die

Abb. 86. Gruppe von Bierbrauern. Bemaltes Holz. Kairo. Borchardt, Statuen 244. Länge 0,53 m. 6. Dynastie.
Nach L. Borchardt, Statuen und Statuetten, Bl. 52, No. 244.

außerordentliche Wandlungsfähigkeit des ägyptischen Stils, bei gleicher Aufgabe und Technik einen absoluten Frontwechsel erkennen zu lassen. Größte Würde einer alten, ernsten Gestalt. Gleiche Absicht des Repräsentativen wie beim Dorfschulzen, aber verschiedene Mittel. Nichts Frohes mehr, sondern eine unheimliche Ruhe in der Wirkung der scharfen Silhouette des Mantels und dem an sich Halten der Geste. Bei der Unbelebtheit der Flächen des Gewandes wird der Kopf mit den tiefliegenden Augen und herabgezogenen Mundwinkeln um so lebendiger, die aufrechte Haltung in der reinen Vertikale des Umrisses um so steinerner. Darin liegt Rückkehr zur Tendenz des alten Reichs, das Interesse an allem Nebensächlichen der Wirkung des einfach Großen zu opfern. Aber im alten Reich wird diese dadurch erzielt, daß bei der Auseinandersetzung mit der allmählich schärfer gesehenen Natur bis zur Höhe der Kunst der 5. Dynastie, neue Erfahrungen nur so weit verarbeitet werden, als sie die in der primitiven Kunst festgelegte Monumentalität der Erscheinung nicht erschüttern. Schon in der 4. Dynastie ist die Fähigkeit der Naturbeobachtung so groß, und sind, wie die Nofrit (Abb. 73) zeigt, die Mittel der Darstellung so reich entwickelt, daß die Bahn zu einem die Schranken des Herkommens durchbrechenden Naturalismus frei war. Daß der befreiende Schritt nicht getan wird, daß die 5. Dynastie in einem gleichen Stil weiter arbeitet, ihn freilich zu der ihr eigenen Größe und Wärme steigert, das liegt kaum an einem naiven Realismus, den man diesen Künstlern, sie gleichzeitig bewundernd, gleichzeitig von der Kenntnis der griechischen Entwicklung aus sie bemitleidend, zuschreibt. Die Meister des Dorfschulzen und des Schreibers

Abb. 87. Statue eines Mannes im Mantel. Holz. Kairo. Borchardt, Statuen 140. Höhe 0,35 m. Saitisch (?).
Nach L. Borchardt, Statuen und Statuetten, Bl. 31, No. 140.

waren keine naiven Autodidakten, die von uns be ehrt werden müßten. Auch scheint uns das Gerede von einer noch nicht zum Bewußtsein der Individualität erwachten Kunst eines Zeitalters der Agrarwirtschaft inhaltloses Gefasel; sondern die aus Jahrhunderten ererbte Erfahrung von den Grundbedingungen architektonischer Geschlossenheit der Plastik, um die wir heute, da wir sie gänzlich verloren haben, jede alte Kunst so beneiden, erwies sich als Schulprinzip viel stärker als der Drang zu Neuem. Sie lebt auch weiter in der ägyptischen Kunst. Aber nach ihrer vollständigen inneren Umwandlung im neuen Reich geht das Saitische wieder bewußt auf die Einfachheit des alten Stils zurück. In der Mantelfigur des Greises steckt eine bewußte archaistische Tendenz, freilich die einer Epoche großer eigener Schaffenskraft. Darin war das Urteil, das sie bisher unter die Werke des alten Reichs einreihte, falsch, daß es als naiv nahm, was bewußt war; darin war es richtig, daß die Größe ihrer Komposition dem Geist des alten Reichs entstammt.

Hätte uns die Laune des Schicksals von dieser großen Plastik des alten Reichs nichts erhalten, so wäre der Verlust außerordentlich empfindlich. Aber die durch sie festgelegten Grundzüge der plastischen Erscheinung bleiben als dauerndes Resultat auch in den weiteren Epochen der ägyptischen Kunst erhalten, und so wäre, in dieser fortwirkend, immer noch ein großes Stück des Verlorenen bewahrt. Allein wenn die Reliefdarstellungen des alten Reichs samt und sonders untergegangen wären, müßten wir eine ganze Welt vermissen, so unvergleichlich, daß sie durch nichts aus der Kunst des mittleren oder neuen Reichs zu ersetzen wäre, ja daß auch kein Stück aus der ganzen Entwicklung der Kunst bis auf den gegenwärtigen Tag ihr irgendwie nahe kommt. Gewiß, auch das Relief des alten Reichs hat die folgende zeichnerische Entwicklung getragen, sein „Gesetz" ist auch weiterhin Gesetz geblieben, und sein Leben ist in dem Erbe der jüngeren Zeit nicht untergegangen. Aber das Totale der in den Grab- und Tempelbauten von der 3. bis zur 6. Dynastie aufgespeicherten Bildkunst, ihr epischer Charakter, der Reichtum ihrer Motive, dieser wahre orbis pictus, ist nur aus ihr selbst kennen zu lernen. Der mit dem Ende des alten Reichs vor ihr niedergehende Vorhang tut sich nie wieder auf. Wir sehen in ihr eine Schöpfung allerersten Ranges und

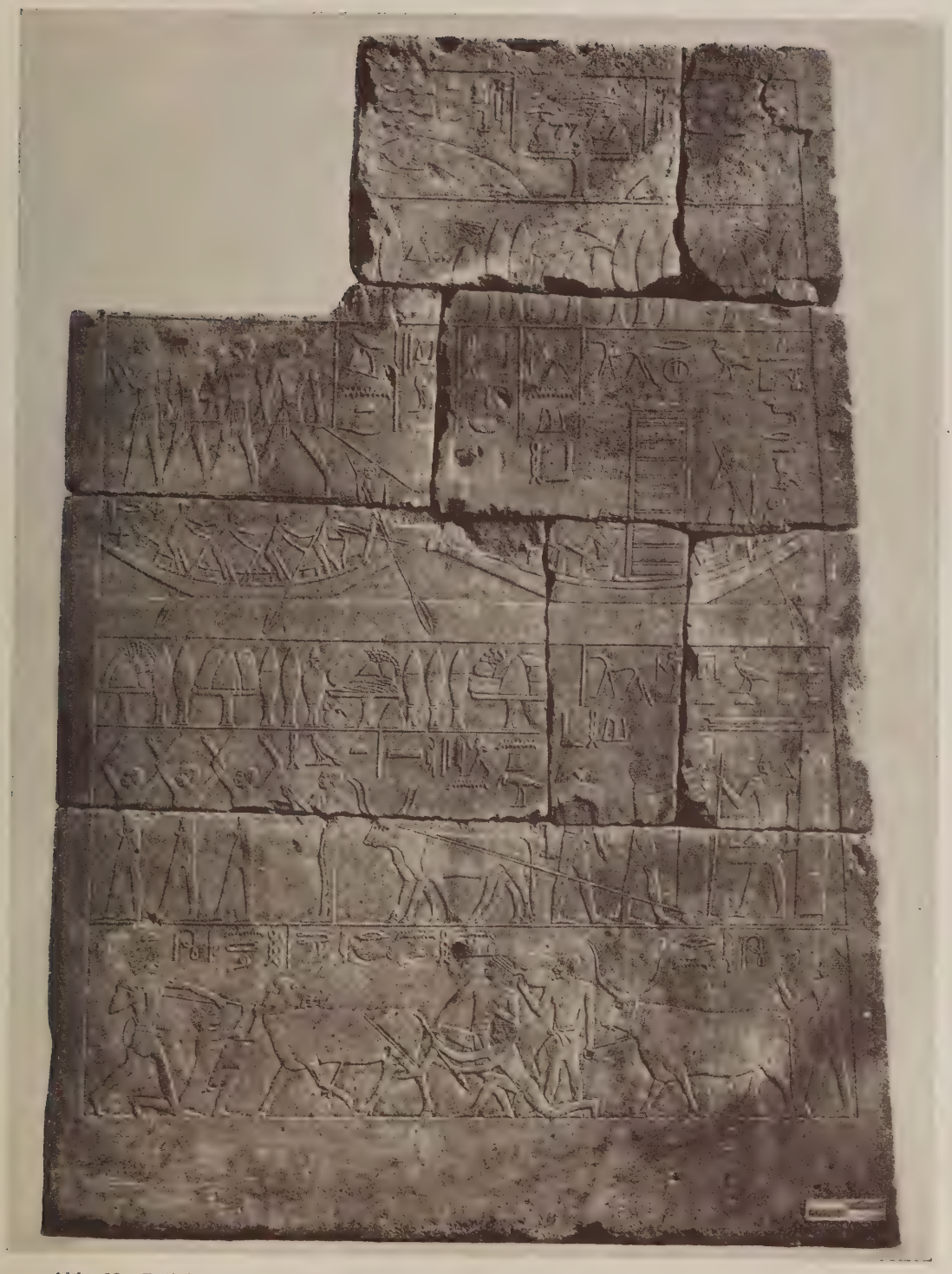


Abb. 88. Relief aus der Opferkammer der Mastaba des Achet-hetep-her. Bemalter Kalkstein. Höhe 1,60 m. Leiden. 5. Dynastie.

Nach Beschreibung der ägyptischen Sammlung des niederländischen Reichsmuseums in Leiden. Denkmäler des alten Reichs, Taf. IX.

wünschten ihr, statt der paar kargen Seiten, die wir ihr widmen können, Gesänge eines Dichters.

Wir lassen diese Kunst zuerst in den Reliefs aus der Grabkammer des Achet-hetep-her in Leiden (Abb. 88—90, Taf. 1) zu Wort kommen, um das hier gewonnene Bild nachher durch Darstellungen aus anderen Gräbern zu bereichern (Abb. 91—102), und schließlich die Frage nach der Genesis dieses bis in die reifen Zeiten der griechischen Kunst hineinwirkenden Reliefstils aufzunehmen.

Die Reliefs in Leiden sind zwar vorzüglich, aber doch nicht Meisterleistungen. Sie gehören der zweiten Hälfte der 5. Dynastie an. Wären uns die gleichen Darstellungen aus Königsgräbern in verschiedenen Editionen bekannt, würden wir erst einen Maßstab zur Beurteilung des überhaupt besten Geleisteten haben. Sie sind nicht individuelle Schöpfungen, denn die einzelnen Kapitel ihrer Erzählungen, die Komposition, Gruppen und Figuren kehren in anderen Mastabas der 5. und 6. Dynastie wieder. Thema und Lösung waren typisch. Es müssen in den Bildhauerschulen schon vom Ende der 3. Dynastie ab Lehr- oder Skizzenbücher vorhanden gewesen sein, aus denen der Arbeiter bei jedem Auftrag in gleicher Weise schöpft. Nur ist dies Schöpfen auch hier kein sklavisches Kopieren, sondern leise, je nach dem Talent des Meisters mehr oder weniger erfinderische Weiterbildung. Die Reliefs in Leiden, wie die aus dem Grab des Ti (Abb. 97—100) sind Beispiele der reifen Entwicklung. Sie geben nicht die im Typenschatz vorhandene vollständige Bilderrolle, sondern einen der Größe der zu schmückenden Mauerwand und den Mitteln des Bestellers entsprechenden Auszug, in dem, wie z. B. in Abbildung 89 deutlich, einzelne an anderer Stelle ausführlicher überlieferte Szenen zusammengezogen sind. Die hier wiedergegebenen Bilder sind etwa mit dem Titel zu überschreiben: Leben des Gutsherrn. Außer dieser Serie sind vor allem durch die Ausgrabungen der Grabdenkmäler der Könige Sahu-re (Abb. 98) und Ne-user-re und des Sonnentempels des zweiten, große Zyklen politischer und religiöser Wandbilder bekannt geworden, die einen Komplex von ähnlicher traditionell gebundener, geschlossener Typik umfassen: Königsleben. Also Beutezug aus den Kriegen mit Libyern und Asiaten, ausfahrende und mit Beute zurückkehrende Seeschiffe, Jagd des Königs in den Deltasümpfen und in der Wüste, sein Verkehr mit den Göttern, Hof- und Staatsfeste usw. Nur ist aus dem Erhaltenen einstweilen keiner dieser Zyklen, die an Umfang, Pracht und Feinheit der Bilder die Mastabaszenen der Adelsgräber weit übertreffen, vollständig bekannt. Jedes in der Zukunft neu aufgefundene Königsheiligtum wird uns seine eigenen Überraschungen und Ergänzungen des bisher bekannten bescheren.

Wir suchen hier das Bild von der Reliefkunst des alten Reichs mit dem beschränkten Material der Grabkammern zu entwerfen, weil das ganze System sich da in seiner Vielseitigkeit am besten und am wenigsten fragmentarisch zeigt. Wir können es, auf unseren knappen Raum beschränkt, nicht ganz darlegen und sind dabei an die wenigen Publikationen gebunden, die diese Grabbilder wirklich ausreichend wiedergeben. Die starke Verkleinerung der figurenreichen Darstellungen (besonders in Abbildung 89) ist dabei ein nicht zu überwindender Übelstand, dem Teilaufnahmen (Abb. 95—97) kaum abhelfen können. Ihre Schönheit beruht ebenso auf der rein bildhauerischen Arbeit wie auf der Art ihrer Erzählung des einen nach dem anderen und der übersprudelnden Fülle des künstlerisch erfaßten Lebens.

Wir versuchen an den Bildern entlang zu schreiten und sie mit den Augen derer zu betrachten, für die sie geschaffen waren. Im zweiten Streifen von unten, in Abbildung 89, steht in einem Rahmen mit aufgeklappter Flügeltüre das Bild nicht des Toten selbst, sondern seiner Grab-

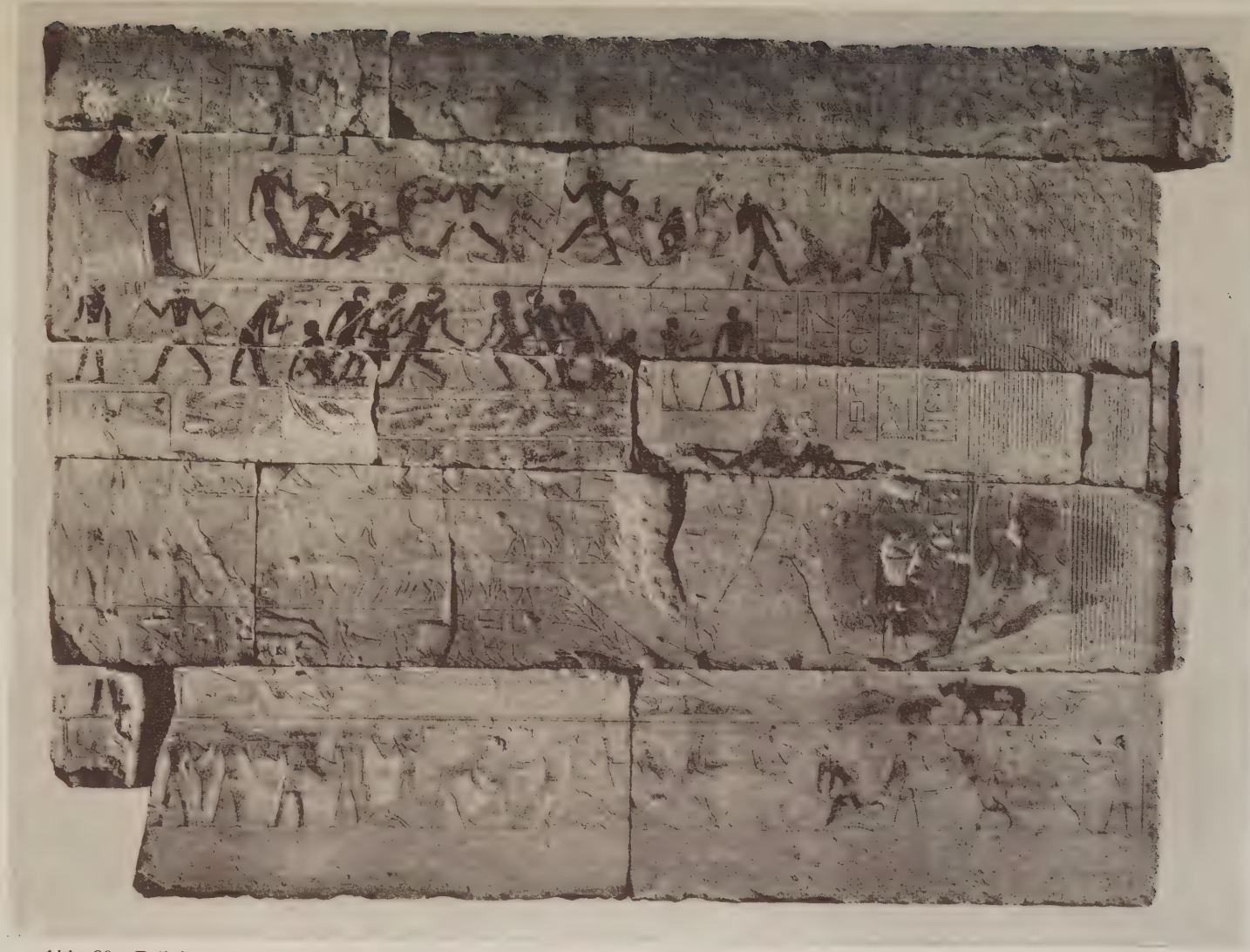


Abb. 89. Relief aus der Opferkammer der Mastaba des Achet-hetep-her. Bemalter Kalkstein. Höhe 2,03 m. Leiden. 5. Dynastie.
Nach Beschreibung der ägyptischen Sammlung des niederländischen Reichsmuseums in Leiden. Denkmäler des alten Reichs, Taf. XIV.

Abb. 90. Relief aus der Opferkammer der Mastaba des Achet-hetep-her. Bemalter Kalkstein. Leiden. 5. Dynastie. Nach Beschreibung der ägyptischen Sammlung des niederländischen Reichsmuseums in Leiden. Denkmäler des alten Reichs, Taf. XII.

statue, die aus dem Atelier des Bildhauers zuerst zu Schiff (Abb. 88 im zweiten oberen Streifen) auf dem Nil daher, und nun auf dem von einem Ochsenpaar gezogenen Schlitten zu ihrem Grabbau verbracht wurde. Es finden Totentänze (linke Hälfte des zweiten Streifens unten) und Opfer (unterer Streifen) statt. Im obersten Streifen und über der Darstellung des zweiten unteren, Speise- und Trankopfer. Inschriften erklären die Vorgänge.

Nun muß man aber alles Einzelne ins Auge fassen. Zuerst (Abb. 88) den vorn und hinten dreifach umschnürten, aus Rohrbündeln bestehenden Papyruskahn; gegen die Nässe ist eine dicke Matte auf ihm gebreitet. Darauf steht auf einer Unterlage die Grabkapelle mit der Statue mit geschlossenen Türen, an denen nicht vergessen ist, den kunstreichen Riegelverschluß zu zeigen. Angehörige fahren mit. Ein Sklave steuert mit langem Ruder. Das Boot wird auf doppelte Weise geschleppt. Einen zweiten, offenbar hölzernen, mit Geländer versehenen Nachen treiben drei angestrengte, stehende Ruderknechte vorwärts, ein vierter steuert, der fünfte aber hat das an einem Pflock festgebundene Tau um seinen Rücken gelegt und dirigiert mit der Linken das straffe, zum Hauptboot reichende Teil. Darüber stehen auf besonderem feinem Grundstreifen vier am Ufer hinwandelnde Kerle, größer nur, weil für sie eben noch Platz ist; der erste hat das Seil über seine rechte Schulter gelegt und hält es angestrengt mit beiden Händen, die drei anderen haben acht, daß es wagrecht gleichmäßig läuft, der vierte, lebhaft ausschreitend, hat am meisten zu tun.

Unten ist also die Grabkapelle geöffnet; da steht das Standbild des Toten mit Stab und Zepter, vorstehendem Schurz, breitem Schmuckreif um den Hals, ein Band mit Lotosblüten um die kurze Perücke. Ein Diener spendet Weihrauch aus dem Räuchergefäß; hinter ihm ein zusehender Vornehmer. Dann das Ochsenpaar, von dessen unsichtbarem Joch das angespannte Seil ausgeht. Es folgen die Tänzerinnen mit erhobenen Armen und vom Boden gelöster rechter Ferse; die Anführerin in langem Gewande klatscht den Takt.

Weiter unten wird ein weibliches Kalb geschächtet. Maul und Hals sind ihm vierfach umschnürt; die zwei vorderen Sklaven, von denen einer nackt ist, ziehen aus Leibeskräften am Strick, um es zu drosseln. Von den hinteren hält es einer gar am Schwanz, der andere

am Seil, das, am linken Vorderfuß festgebunden, über Rücken und unter den Schenkeln durchgezogen, und, um das Tier zu Fall zu bringen, so mit aller Kraft gehalten wird, daß der Sklave den rechten Fuß gegen sein linkes Hinterbein stemmt. Während das Kalb mit angstvollem Auge und zwischen dem Maul vorgeschobener Zunge nach Luft ringt, führt ein älterer beleibter Glatzkopf, der auf der rechten Achsel einen Topf mit Schnabelguß für das Blut trägt, ein zweites Rind herbei, das allzu gemächlich seinem Schicksal entgegengeht, denn hinten hilft mit Hand und Seil und Ruf ein Sklave nach.

Auf der anderen Wand (Abb. 89) tritt unter den zahlreichen kleinen Figuren zweimal eine von doppelter Größe hervor: der Gutsherr selber, oben thronend, wie er den Arbeiten auf seinen Feldern zusieht, unten auf Jagd und Fischfang im Papyrusdickicht, wie er eben mit der Harpune zwei fette Fische auf einmal aufgespießt hat. Daraus allein geht hervor, daß in diesen Bildreihen verschiedenartige, nicht zusammengehörige Szenen in einem Auszug vorgeführt werden. Im obersten Streifen, schlecht erhalten und in Abbildung 89 kaum erkennbar, eine Szene des Vogelfangs, die wir in anderer Redaktion besser in Abbildung 94 und 101 kennen lernen werden. Der Fang spielt auf dem festen Lande im Papyrusdickicht; über dem rechts steil aufwachsenden Wald von riesigen Stengeln erhebt sich ein verwirrendes Geflatter von wilden Vögeln, auf das die Vogelsteller ihren Anschlag vollführten. Die übrigen Hauptszenen spielen im Wasser. Dieses selber ist als ein breiter, ursprünglich blau bemalter Streifen über dem untersten Bilde gegeben. Fische schwimmen darin umher, links zwischen den zwei Ruderblättern einer. Dann folgt unter dem Schiff des Jägers ein Krokodil, dann wieder zwei Fische; hierauf ein Nilpferd mit seinem Jungen, dem in anderen Darstellungen der Deltajagd der Haupteifer des Jägers gilt. Dann wieder ein Fisch, aber ein unglücklicher, denn er ist an den Angelhaken eines hier im Dickicht lauernden Fischers, der schon sein Messer bereit hält, geraten. — Vor dem Hauptschiff ragt als glatte blaue Fläche im Schilf eine Art von Wasserberg empor, in dem unter den harpunierten Riesenfischen noch zwei kleinere schwimmen. Im Schiff neben dem Jäger stehen zwei kleine nackte Figuren, seine Söhne, in jeder Hand einen Vogel haltend. Neben dem Harpunieren ist mit dem Bumerang auch auf Vögel gejagt worden. — Ringsum aber ist's lebendig. Zuerst im Wald des Papyrus selber. Da flattern Ibisse umeinander oder stehen auf den Papyrusdolden. Auf einem von der Last umgebogenen Stengel haben Eisvögel ihr Nest gebaut, in dem die Jungen sitzen. Aber schon naht der Feind, die heraufschleichende Ginsterkatze, welche die um das Nest ängstlich flatternden Alten mit ihren scharfen Schnäbeln zu vertreiben suchen.

Im zweiten und dritten Streifen von Abbildung 89 oben die Geschichte des Fischfangs. Am deutlichsten die aus acht Figuren antithetisch gebaute Szene des dritten Streifens, von der Tafel I einen Ausschnitt gibt: die Fischer ziehen, im Wasser stehend, von beiden Seiten her das große Netz ein, voll von wunderbaren, merkwürdig geformten Fischen. Links steckt einer einen Fisch aus dem Fang schon in einen Korb, ein anderer eilt mit den an einem Tragholz befestigten, gefüllten Körben davon, ein dritter geht mit erbeuteten Vögeln voraus. Rechts präsentiert ein Bursche prüfend einen Fisch dem gemächlich auf den Stab gestützten, mit entlastetem rechtem Bein dastehenden Aufseher. Darüber geht's lebhaft zu. Während rechts einer einen Papyrusstengel umbiegt, versenken andere auf dem am Ufer befindlichen Boot Netz und Reuse. Da ist's nun zwischen den drei übrigen Booten, vielleicht wegen des Ausweichens in dem engen Kanal des seichten Gewässers oder sonst aus Neid und Eifersucht, zu Streit und Händeln gekommen. Von dem mittleren Boot sucht ein Raufbold auf das

Abb. 91. Relief aus der Mastaba des Nefer-seschem-ptah. Kalkstein. Saqqara. 6. Dynastie.
Nach Jean Capart, Une rue de tombeaux à Saqqarah II, Taf. LXXXV.

erste überzuspringen und holt mit seiner Stange zum Schlage aus. Die Angegriffenen wehren sich energisch, dieser packt ihn beim Bein und wird ihn wohl ins Wasser werfen, der zweite sticht mit der Stange entgegen, indes der dritte ruhig weiterstangelt, um nur bald aus der Affäre zu kommen. Gefährlich kann das Fellachengezänk nicht sein, denn in dem dritten Boot bleibt einer gleichmütig hocken. Verwandte Episode in Abbildung 101.

Auch im zweiten Streifen von unten gibt es etwas Interessantes zu sehen. Da wird gleich neben den Enden der unter dem großen Kahn hervorragenden Wasserpflanze eine Rinderherde durch die Furt getrieben. Der Hirte mit dem Stab kniet am Rande des Schiffs und hält am Seil

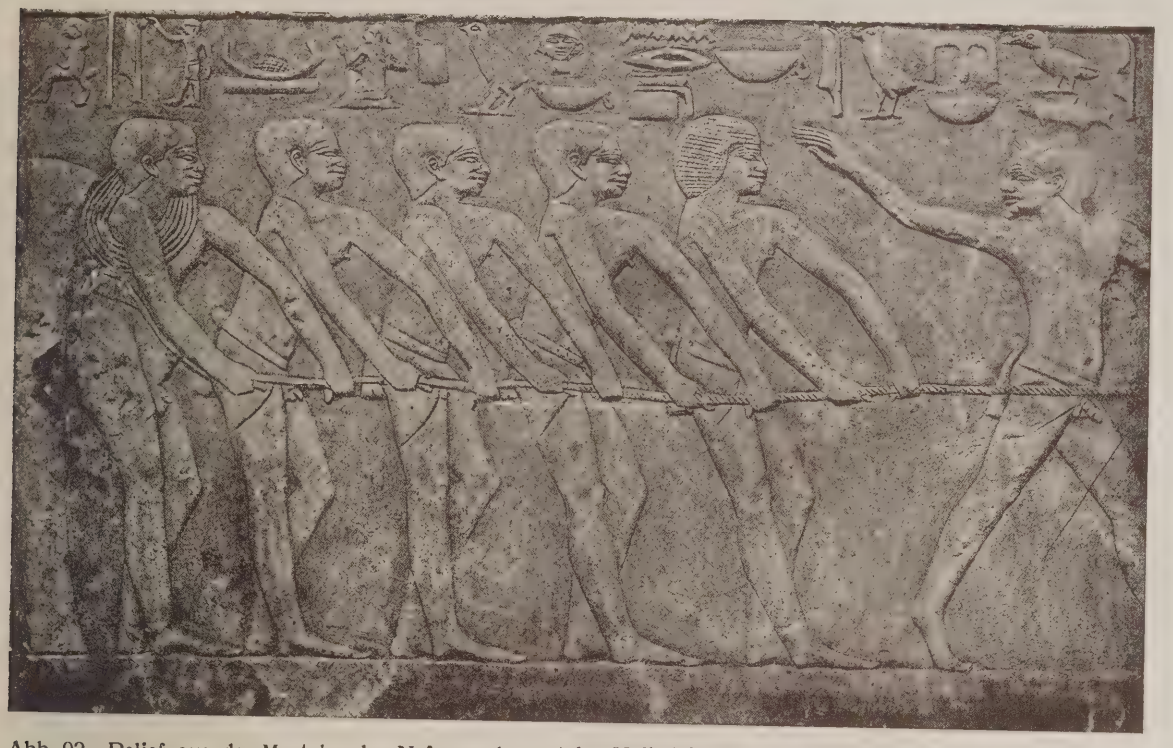


Abb. 92. Relief aus der Mastaba des Nefer-seschem-ptah. Kalkstein. Saqqara. 6. Dyn. Teilstück aus Abb. 91. Nach Jean Capart, Une rue de tombeaux à Saqqarah II, Taf. LXXXVI.

ein schwimmendes Kälblein. Geht dies voran, folgen die Kühe nach. Das Ufer ist nah, vorne sind, Schilf und Papyrusstengel tragend, schon zwei Diener vorausgegangen. — Die Größe der Figur des harpunierenden Herrn hat die ungleiche Höhe dieses Streifens veranlaßt. So ist also Platz für zwei weitere Szenen. Vor dem zuschauenden Aufseher wird eine Kuh, deren Hinterfüße zusammengebunden sind, gemolken. Mittlerweile ist unter der wartenden Herde Tumult entstanden, ein Stier bespringt eine Kuh und der bei der Melkkuh knieende Hirte hat mit seinem Stab Frieden zu stiften. Hinter dem Stier ein Kalb und darüber zwei andere, je mit einem Vorderfuß angebunden. — Wir übergehen die in Abbildung 89 kaum sichtbaren Szenen der Speisenbereitung in dem dritten kleinen Teilstreifen darüber und die Schlachtszenen im untersten, die jene unterste von Abbildung 88 fortsetzen.

Das Relief Abbildung 90 befand sich über dem Eingang zur Opferkammer. Spielten die Wasserszenen in den üppigen Sümpfen des Deltas, so ist die Landschaft dieses Hirtenbildes das Gebirge am Rande der Wüste. Da weiden Gazellen und Antilopen und äsen an den in einzelnen Büscheln wiedergegebenen Gräsern und Stauden. Auch hier ist nicht etwa eine einförmige Reihe gegeben. Oben säugt eine Gazellenmutter ihr Kalb; unten neben dem rechten Baum geht eine andere mit einem größeren Kalb, sie trägt aber noch ein junges, das eben geboren wird und hinten mit Kopf und Vorderfüßen heraussieht. Das Hirtenleben ist langweilig, das Vogelstellen amüsant. So haben also die Vogelfänger um den Baum links ein Netz geworfen. Der weit Ausschreitende daneben scheint mit der erhobenen, ein Tuch haltenden Linken ein Zeichen gegeben zu haben. Nun wird der Fang schon eingebracht. Zwei Burschen unter dem Netz fangen die armen Gefangenen, ein dritter steckt sie

in den Käfig. Indessen hat die Hitze die Kehle ausgedörrt. Ein Knabe hat aus dem Dorfe Bier gebracht und hilft dem Hirten aus der schweren, kürbisähnlichen Flasche seinen Durst stillen.

Wir reihen an diese Erzählung des Vogelfangs eine zwar ähnliche, aber systematischer und reicher dargestellte aus dem Grab des Nefer-seschem-ptah in Saqqara (Abb. 91—93). Die Szenen spielen wieder vor dem zuschauenden Herrn. Ihr Zusammenhang ist aus Abbildung 91 zu ersehen. Fünf Streifen. Unten Netzfang wilder Enten. Dann das Geflügelhaus. Im dritten Streifen eine zweite Szene des Entenfangs. In den schmäleren Streifen vier und fünf, Stopfen der Enten, Gänse und Kraniche.

Wir versuchen wieder einzelnes festzuhalten. Rechts unten ist das Stellnetz in einer durch Wassergräser angedeuteten Sumpflandschaft verankert. Das leichtsinnige Getier ist in die Falle gegangen. Reiher stolzieren umher, vier Enten fliegen auf. Hinter Papyrusblättern, das erste gleich neben dem Netz, das andere hinter der Gruppe, hat sich die Mannschaft verborgen. Jetzt steht sie aufmerksam gespannt (Abb. 92) da, der Moment, daß das Netz voll, aber auch die Gefahr, daß die Vögel unruhig werden und wieder entflattern, ist gekommen. Der anführende Jäger, der beschnittene mit dem merkwürdig aufgebundenen Schopf, gibt mit der Rechten ein Zeichen und ruft: „Heda, zieht an und die Jagd gehört euch!" Nun haben also die Kerle angezogen, so daß sie auf den Boden zu liegen kamen. Das ist im dritten Streifen dargestellt. Aus dem geschlossenen Netz entnimmt schon einer die Vögel und bricht ihnen die Flügelgelenke, eine Wildente entkommt wieder, andere flattern erschreckt aus dem Gebüsch davon. Zwei Burschen laufen herbei, um den Fang einzuheimsen. Und richtig, nebenan in dem kleinen Streifen, da, wo der Kranich bei dem Geschirr steht, rupft einer eine Ente; in der Küche hängen vom Balken drei gerupfte Körper, der Koch, am Boden hockend, hält mit der Linken den Braten am Spieß über dem Kohlenfeuer und fächelt mit der Rechten die Glut an.

Der zwischen den beiden Jagdbildern stehende Streifen stellt das Leben auf dem Geflügelhof dar (Abb. 91, 93). Dieser Teil unseres Beispiels ist nicht ganz fertig gearbeitet, was allein aus dem Vergleich der Enten des zweiten Vogelhauses mit denen des ersten zu erkennen ist. Hier ist die Federzone der fliegenden Vögel ausgearbeitet, dort fehlt sie. — Das Vogelhaus besteht aus drei Abteilungen, einer von Lotosbündelsäulen getragenen Vorhalle, wo die schreibenden und Säcke bietenden Diener stehen, und zwei großen Käfigen mit den Vögeln.

Zum Verständnis der eigentümlichen Reliefanordnung ist dabei folgendes zu beachten: Die Vorhalle liegt nicht mit drei Säulenjochen vor dem Haus, sondern im Relief ist die in die Tiefe gehende einjochige Halle, deren Decke vorne von vier Säulen getragen wird, so dargestellt, daß die in eine scheinbare Seitenansicht verwandelte Fassade der Halle mit den Durchschnittsansichten der Häuser verbunden ist. Auch in der Darstellung der Häuser sind drei verschiedene Ansichten miteinander kombiniert. Die Häuser sind im Durchschnitt gesehen: also vordere und hintere Mauer, und, beim zweiten, die von oben sich gabelnden Stützen getragene Decke. Im ersten Haus fällt aber außerdem noch ein in feinen Relieflinien gegebenes Rechteck mit von den Ecken aus laufenden, schrägen, nicht ganz durchgehenden Diagonallinien auf. Damit kann kaum etwas anderes gemeint sein, als ein im Innern des Vogelhofes befindlicher rechteckiger Teich, von dem nach den Ecken Wasserrinnen führen. Dieser wird also, von oben gesehen, im reinen Grundriß entwickelt. Die Gänse selber, die im Hofe gehen, stehen, fliegen, erscheinen in reinen Profilansichten, jede für sich gesehen, ohne die Verbindung einer gemeinsamen Perspektive.

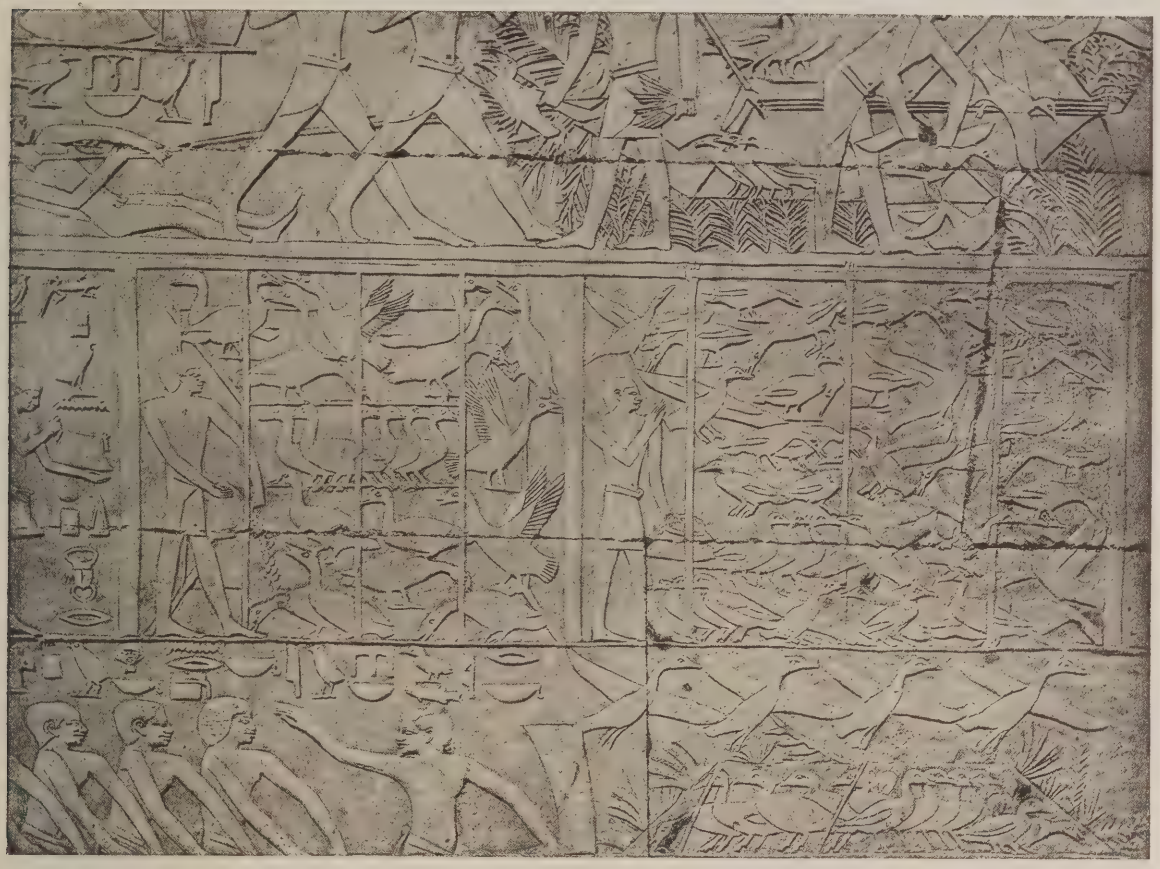


Abb. 93. Relief aus der Mastaba des Nefer-seschem-ptah. Kalkstein. Saqqara. 6. Dyn. Teilstück aus Abb. 91. Nach Jean Capart, Une rue de tombeaux à Saqqarah II, Taf. LXXXVIII.

In der Vorhalle stehen zwei Schreiber, die das Quantum des aus dem Kornspeicher zur Geflügelfütterung abgegebenen Getreides aufschreiben. Zwei Knechte mit gefüllten Säcken treten heran. Sie rufen aus: „Welche Menge Geflügel!" Nachher schüttet der eine im ersten Haus das Futter vor dem Geflügel aus, das ihn umringt. Ganz friedlich geht's dabei nicht zu. Eine oben im rechten Eck stehende Gans ist von drei Feindinnen angegriffen, von einer keck in den Fuß gebissen, so daß sie jämmerlich schreit. Im zweiten Hof ist die Fütterung fertig. Der Knecht hält den leeren Sack und spricht mit seinen Gästen.

Zuletzt in den beiden schmalen Streifen über dem zweiten Vogeljagdbild weitere Szenen aus dem Geflügelhof: Enten, Gänse und Kraniche werden über ihren Appetit hinaus unbarmherzig gestopft. Ein Tier nach dem andern wird hergenommen. In den Töpfen ist Getreide oder Brei, auf den Brettern stehen in Reihen Stopfnudeln.

Die Reliefs aus der Mastaba des Ti in Saqqara, von denen wir zur Ergänzung einige Proben (Abb. 94—97) geben, sind etwas älter als die aus den Gräbern des Achet-hetep-her und des Nefer-seschem-ptah, gehen jedenfalls auf ein anderes Atelier zurück. Abbildung 94 gibt ein Stück aus den berühmten Feldarbeiten. Oben Schnitter im Ährenfeld. Das Getreide wird mit einer Sichel mit kurzem Griff hoch über der Erde abgeschnitten. Die Figuren der einzelnen Schnittertypen wiederholen sich, aber immer mit kleinen Varianten, sei es in der

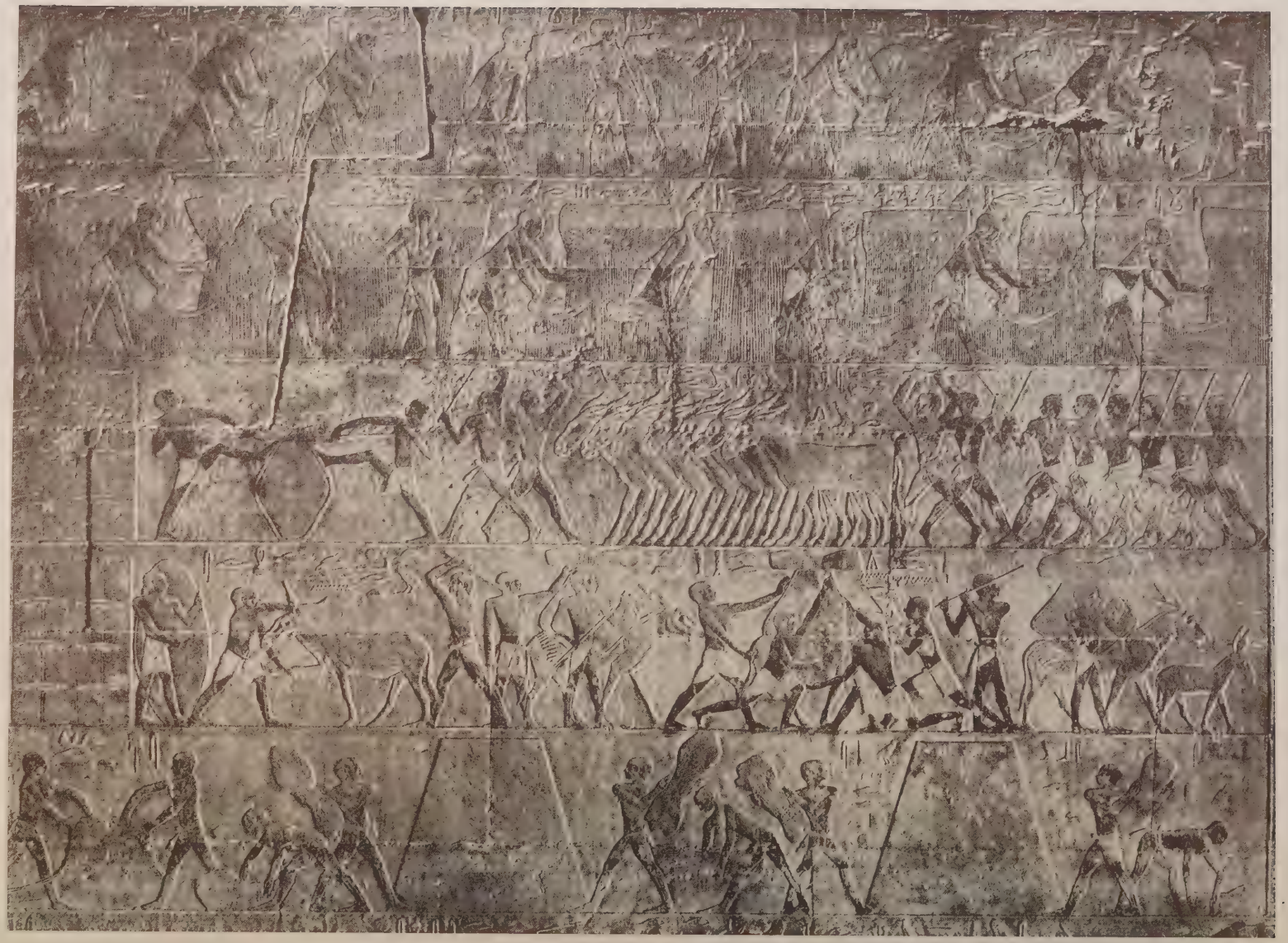


Abb. 94. Relief aus der Mastaba des Ti. Bemalter Kalkstein. Saqqara. Feldarbeiten. 5. Dynastie.
Nach G. Steindorff, Grab des Ti, Taf. 124.

Abb. 95. Relief aus der Mastaba des Ti. Bemalter Kalkstein. Saqqara. Schiffsbau. 5. Dynastie.
Nach G. Steindorff, Grab des Ti, Taf. 120.

Zeichnung des Körpers oder des Schurzes oder der Garbe. Der Aufseher steht mit einer eigentümlichen Haltung des Stockes am Mund dazwischen, ein Arbeiter berichtet ihm. Am Boden liegen Garbenbündel mit den Ähren nach außen. Dann, im dritten Streifen, werden die Garben in große Säcke gepackt und von dem Paar mit aller Kraft verschnürt; mit großem Geschrei und Prügeln ist eine Schar widerspenstiger Esel herbeigetrieben worden, denen die Säcke aufgeladen werden. Der erste links im vierten Streifen ist störrisch, man packt ihn an Ohr und Bein und züchtigt ihn. Der zweite ist, mit seinem Sack bepackt, oben noch ein Garbenbündel, richtig im Lauf; einem dritten, an Kopf und Schwanz festgehalten, wird die offenbar sehr schwere Last eben aufgebürdet. — Unten die Darstellung der Tenne. Die Säcke sind ausgepackt, auf die in der glatten Wand zu erkennende Miete, in der Mitte der Tenne, werden die Garbenbündel mit aller Kraft geschleudert. Weiter folgt die Szene der Dresche, Esel und Ochsen werden mit Ruf und Prügel im Kreis über das ausgebreitete Korn getrieben.

Einen anderen Teil des Betriebs eines großen Herrenhofes illustriert Abbildung 95, den Bau hölzerner Nachen. Ti selbst steht in einem Schiffe und sieht den fleißigen Handwerksleuten zu. Da wird das Holz mit Äxten behauen. Die meisten führen als Instrument den Dächsel, andere schlagen mit hölzernen Kolben auf ihre Meißel. Der zwischen den beiden oberen Schiffen Stehende hält Richtstab und Lot. Am Ende des unteren Streifens bearbeiten zwei Werkleute einen Balken, auf ihm sitzend; ein anderer vor ihnen sägt einen in den Erdboden eingerammten Pfahl durch usw.

In Abbildung 96 wird das Atelier der Bildhauer und Steinmetze geschildert. Drei Statuen stehen beinahe fertig da, die beiden ersten auf ihren Basen, ohne Rückenpfeiler, gewiß aus Holz zu denken. Die eine wird noch mit Dächsel und Meißel bearbeitet, die zweite, nahezu vollendet, wird poliert. Die dritte gibt eine thronende Figur wieder, offenbar aus hartem Stein, den die auf Hockern sitzenden Werkleute mit Bohrern bearbeiten. Nach dieser folgen Arbeiter, die Steingefäße mit dem Drillbohrer aushöhlen. Im oberen Bilde, dessen Anfang zerstört ist, hocken und knieen Arbeiter um ein Feuer, das sie mit langen Rohren anblasen. In dem Feuer steht ein Gefäß, in dem offenbar eine Masse, Metall, geschmolzen wird. Diese wird dann von einem Gesellen in den flachen, auf der Erde stehenden Topf ausgegossen und von dem darauf folgenden Paar verarbeitet.

Ti besitzt auch eine Flottille von Segelschiffen, mit der er eine Reise ins Delta unternommen hat. Eines von diesen ist in Abbildung 97 wiedergegeben. Es fährt eben ein. Die Rudermannschaft hat die Riemen eingezogen, die Steuerleute stehen am Heck. Der Kapitän, mit den Armen auf dem Rücken, kommandiert. Der Wind bläht das Segel. Ein Matrose kniet auf dem Dache des Deckhauses und ruft dem außen hockenden zu, der in die Brassen greift. Hinter der hockenden Rudermannschaft steigt der Mast des Schiffes in zwei durch Querhölzer verbundenen Schenkeln auf. Die schräg laufenden Pardunen stützen ihn gegen den Druck des großen Segels. Oben seitwärts laufen nach der glücklichen Landung zwei Matrosen weg und bringen an geschultertem Riemen eine Rolle Schiffstau in Sicherheit.

Mit Darstellungen dieser Art aus den Mastabas des alten Reichs und ihren Beschreibungen ließen sich leicht Bände füllen. Wir haben die Prozessionen der Opfergabenträger übergangen, die Darstellung des Rentamts und die drollige Szene, in der von der Gutspolizei die Dorfältesten mit Gewalt zur Abrechnung herbeigeschleppt werden. Die Bestellung der Saaten, die Familienszenen im Innern des Hauses, Brettspiel und Musikanten. Die Ausfahrt des Herrn gestaltet sich zu einer großen Zeremonie, er wird in einer Sänfte einhergetragen. Diener mit Sonnenschirmen, ein großes Gefolge begleitet ihn. In Gräbern von Meïr hat ein Bildhauer

des mittleren Reichs seinen Spaß darin gefunden, spindeldürre Menschen, in einem anderen Grabe fette darzustellen. In den Ernst mischt sich der Scherz. Bei einer Opferszene packt ein als Haustier gehaltener Pavian plötzlich einen Ministranten zu dessen größtem Schrecken. Mit südlicher Hartnäckigkeit wird in Marktszenen gefeilscht. Im fälschlich so genannten Ärztegrabe ist die Beschneidung eines Knaben dargestellt, eine Szene der Pedicure; im gleichen der plötzliche Tod des Herrn und der Schrecken, den die Nachricht davon im Frauengemach hervorruft.

Will man diese Bilder als einen geschlossenen Kreis betrachten und sie beurteilen, dann frage man zuerst, wo es überhaupt in der ganzen Geschichte der Kunst wieder dergleichen gibt. Wo hat jemals wieder ein Volk ein so reiches, vollständiges Bild seines Daseins entworfen? Man mag an das Breviarium Grimani denken oder an die Fresken des Benozzo Gozzoli im Campo santo von Pisa, an die Reliefs des Domturms von Florenz oder an die Bilderzyklen der Kirchenplastik der Frühgotik: man wird kein Monument wiederfinden, in dem Menschendasein und Tierleben in seiner irdischen Freude so umfassend geschildert ist. Ja, es gibt nur zwei Namen, die ewige Repräsentanten gleicher Gesinnung geworden sind, Homer und Rubens. Daß man diese unermeßliche Welt von Augenlust und Lebensfreude so lange verkannt hat, und diesen Darstellungen nicht einen ersten Platz in der Geschichte der größten Objektivierungen menschlicher Kultur eingeräumt hat, daran ist nur die frühere ungenügende Reproduktionstechnik schuld, die das von schöner Sinnlichkeit strotzende Leben dieser Szenen in langweilige, blasse Schemen trivialer Umrißbilder verwandelte, und die auch für die große Plastik so verhängnisvolle Lehre, als kehrten in ihnen immer die gleichen, früh erstarrten Typen wieder, die nur dem Antiquar das kostbare Material zur Erkenntnis des Lebens des ältesten Kulturvolks der Welt liefern könnten. Sieht man aber näher zu, dann offenbart sich auch in ihnen eine sich allmählich reicher entfaltende bildnerische Kraft. Allein, auch wenn wir die über die 5. Dynastie, wie sie etwa in den Bildern aus dem Tempel des Sahu-re (Abb. 98) sich vorstellt, hinaus fortschreitende Intensität der Komposition nicht erkennen könnten, würde diese scheinbar stille stehende Kunst den Spiegel einer menschlichen Existenz von unvergleichlichem Zauber darstellen.

Wir dürfen vielleicht der folgenden Darstellung das Resultat vorwegnehmen, daß die älteste Kunst Vorderasiens keine Darstellungsweise und kein Monument geschaffen hat, in dem sie sich ähnlich repräsentierte. Die jüngere assyrische Kunst führt Zyklen historischer Reliefs von ähnlichem Umfange, gewiß in Verarbeitung ägyptischer Anregungen, aus, weltgeschichtliche Schöpfungen von größter Bedeutung. Aber sie ist in ihnen einseitig in politisch historischem Interesse orientiert, und ihr Machtwille und Chronistenernst wird nur selten, man möchte sagen, verstohlen, durch die Poesie des absichtslos naiv geschauten Lebens durchbrochen. Treten nachher die Griechen auf, die Kinder Homers, erstrahlt freilich die Welt in neuem Glanz. Aber dann ist einem höchsten Sinn für die Wirklichkeit eine eben griechische metaphysische Leidenschaft des Künstlernaturells verbunden, und die Natur erhält ein Pathos der Verklärung, wo in der Herrlichkeit der souveränen Idee der naive Einzelfall ihrer Manifestation untergeht.

Es stehen also diese Reliefbilder des alten Reichs auch in der antiken Kunst als etwas ganz Einziges da. Sie sind die erste Darstellung des Triumphs menschlicher Kultur. Denn das ist ihr eigentlicher Sinn. Das Jubellied des Sieges menschlicher Arbeit über Wüste und Sumpf, über Barbar und wilde Tiere, über den harten Stein und das rohe Metall. Das Glück der Organisation der Wirtschaft in Feld und Tenne, in Kunst und Handwerk, in Handel

Abb. 96. Relief aus der Mastaba des Ti. Bemalter Kalkstein. Saqqara. Metallarbeiter und Bildhauer. 5. Dynastie.
Nach G. Steindorff, Grab des Ti, Taf. 134.

und Schiffahrt, im Leben der Familie und des Gesindes. Kultur hat sich Jahrtausende vorher langsam vorbereitet und in unermeßlicher Mühe der Geschlechter sich befestigt. In diesen Bildern erstrahlt nun das Leben zum ersten Male wie ein einziges Fest. Was vor ihnen liegt, ist Vorgeschichte. Verfolgen wir heute die Geschichte irgendeiner Technik, eines Werkzeugs, einer Lebenssitte, dann sind sie das älteste Lexikon der Menschheit, in dem wir nachschlagen können, als wären sie eine Darstellung des ersten großen Sonntags, an dem die Weltschöpfung menschlicher Kultur fertig war. Vor ihnen liegen Fragmente. Sie sind das erste große fertige Kapitel in dem Buche von der menschlichen Kultur.

Nichts ist so überraschend wie ihr Rationalismus. Wo sind die Götter? Feld und Sumpf und Wüste sind dargestellt ohne ihre Bilder, in den Häusern kein Altar, beim Handwerk kein Dämon, auf den Schiffen kein Schutzgeist. Kein Grieche kann Landschaft darstellen ohne ihren Gott. Wo sind die Göttermythen, für die bei diesen Bilderrollen vieler hundert Meter doch wahrhaftig Platz war? Im Grabtempel des Sahu-re fehlen die Züge von Göttern und Genien, die Opferszenen vor ihnen, die Heiligtümer, die göttlichen Schutzvögel nicht. Aber charakteristisch ist doch, daß die Privatgräber sie missen können. Die Götter sind schon alt. Ihr Anteil am Leben ist ihnen genau zugemessen und abgegrenzt. Sie haben ihre Feste und ihre Rolle in der Staatsreligion. Aber die Welt gehört den Menschen. Sie ist geschildert in einem Geist, den die Rationalisten des 18. Jahrhunderts als den ihrigen reklamiert hätten, wenn sie ihn gekannt hätten. Alles ist Tätigkeit. Ein Ameisengewühle geschäftiger Menschen. Und da alle diese Bilder doch dem Leben im Jenseits gewidmet sind, so gibt es kein wahrhaftigeres Bekenntnis von dem, was man vom Diesseits sich gewünscht hat, als sie.

Ihre große Stärke beruht zuerst auf der Sachlichkeit, mit der das rein Gegenständliche erfaßt ist. Wie die Art ihrer räumlichen Dispositionen bis auf die Anfänge des griechischen Reliefs weitergewirkt hat, so ist auch diese zu einem Erbgut antiker Kunst geworden, wobei freilich zu sagen ist, daß schon die Griechen hierin diesen Lehrern nicht mehr ganz gleich gekommen sind. Wir haben oben in der Ausarbeitung der Gepäckstücke des Lastträgers (Abb. 84) eine Probe davon kennen gelernt, eine andere wäre etwa die Darstellung des gesägten Holzbalkens in Abbildung 95, die Wiedergabe der Fische, Säugetiere und Vögel, der Fesselung des Rindes in Abbildung 88, der einzelnen Opfergaben: ja das ganze System dieser Art von Zeichnung, worüber gleich nachher ausführlich zu handeln ist. Es gibt keine Schiffsdarstellungen in der antiken Kunst, die an Präzision in der Wiedergabe des komplizierten Mechanismus den ägyptischen (Abb. 97) gleichkommen. Mit der gleichen Schärfe sind aber auch die Merkmale der Tierrassen erfaßt, des Blattwerks der Pflanzen (Abb. 91), der Tracht und des Handwerkszeugs. Für diese Kunst gibt es innerhalb ihrer Grenzen nichts Gleichgültiges. Frägt man nach den Anfängen von Genrebild, Tierstück und Stillleben, so findet man sie auf diesen Grabbildern.

In diesen hat sich im Laufe der Jahrhunderte eine eigentümliche Inversion ihres ursprünglichen Gedankens vollzogen, an der die Schuld kaum eine neue religiöse Einstellung, sondern nur die Kunst trug. Man hat nämlich die Frage aufgeworfen, ob sie Grabbilder im eigentlichen Sinn des Wortes seien, also symbolische Repräsentanten des Lebens „mit dem mystischen Zweck, dem Toten alles das zu verschaffen, was in ihnen dargestellt ist", oder ob sie nicht vielmehr historische Darstellungen seien, also, wie im Grab des Sahu-re (Abb. 98) „Darstellungen der wirklichen Taten und des täglichen Lebens des Königs", so in den Privatgräbern rein tatsächliche Schilderungen des feudalherrschaftlichen Daseins. In dieser Alter-

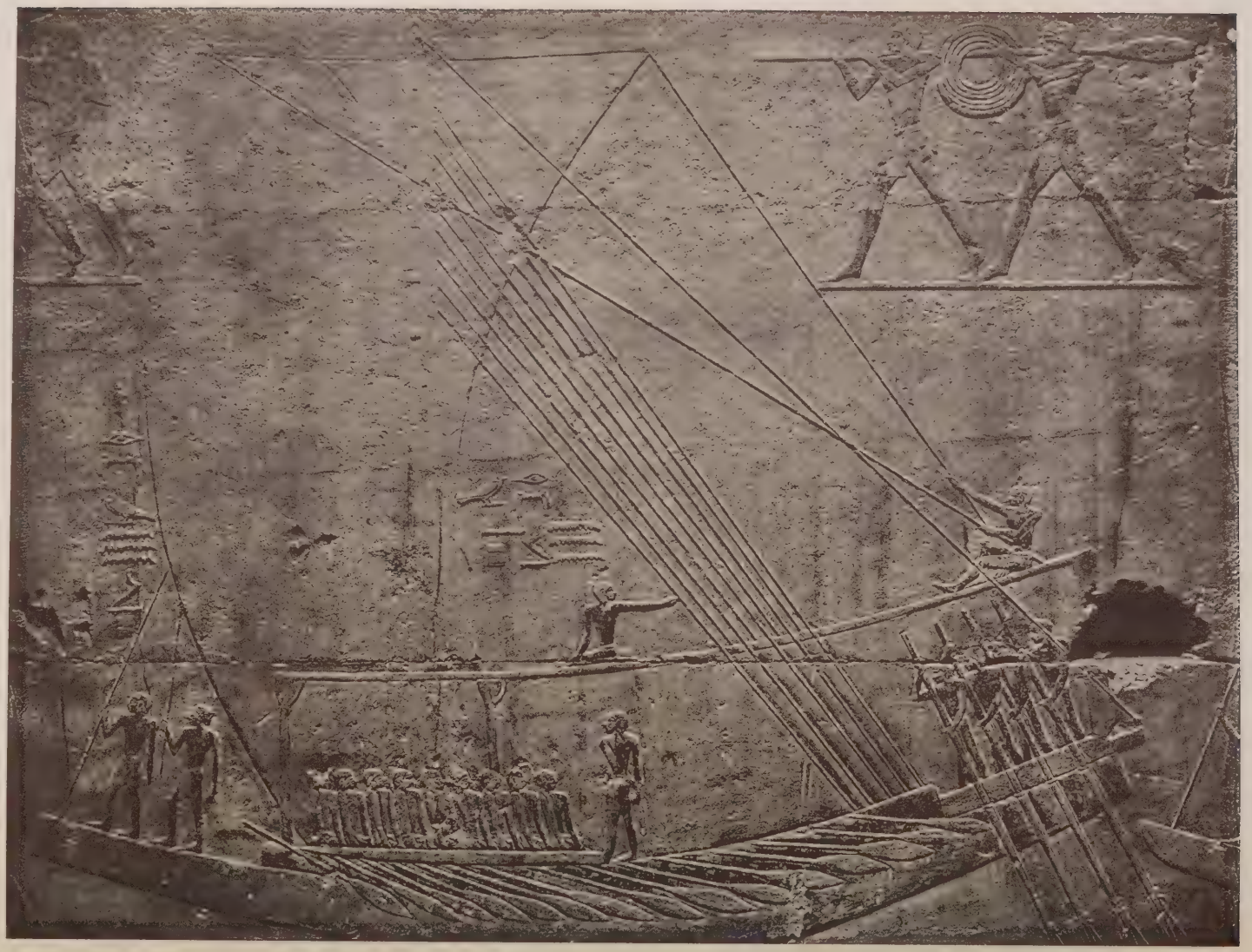


Abb. 97. Relief aus der Mastaba des Ti. Bemalter Kalkstein. Saqqara. Heimkehrendes Segelschiff. 5. Dynastie.
Nach G. Steindorff, Grab des Ti, Taf. 78.

Abb. 98. Relief vom Grabdenkmal des Königs Sahu-re. Bemalter Kalkstein. 5. Dynastie. Figurenhöhe etwa 0,48 m.
Nach L. Borchardt, Grabdenkmal des Königs Sahu-re. II, Bl. 31.

native ist die Frage falsch gestellt. Die Bilder sind beides zugleich und keines allein. Ihr scheinbar zwiespältiger Charakter ist durchaus geschlossen, das neue Gesicht ist nur das lebendige alte.

Der Sinn des Reliefs liegt noch klar zutage in den Hauptobjekten und dem Hauptpersonal, die nirgends fehlen: in den langen Reihen von Speise- und Trankopfern, den Tischen mit Brot, Kuchen, Früchten, Fleischstücken, den Bierkrügen in ihren Untersätzen (Abb. 88), den langen Prozessionen von Opferträgern und Trägerinnen (Abb. 98) mit Papyrusstengeln und Lotosblütensträußen, Geflügel und Fischen, Körben und Kasten. Wie diese in effigie Speise und Trank, Hab und Gut für die Ewigkeit sichern, so muß das auch für die anderen Seiten des signorilen Daseins geschehen. Die Seele braucht die fischreichen Tümpel und die Jagdgefilde, der König Sieg und Triumph über den Feind, Soldaten und Höflinge für das Staatsfest. Die Bilder sind noch durchsichtig genug, wären in ihrer Entstehung freilich viel deutlicher, wenn wir aus den für die Anfänge der Typenbildung entscheidenden Zeiten der 2. und 3. Dynastie Zyklen erhalten hätten, wie wir sie aus der 4. und 5. haben. Aber auch an diesen ist noch zu erkennen, daß der alte Inhalt die Reihe von Gegenständen und Figuren war, zahme und wilde Tiere, Dienerfiguren eine hinter der anderen. Und nun ist es eine rein künstlerische Entwicklung, die jene bloß symbolischen Prozessionsbilder in Tätigkeitsszenen einzelner Gruppen verwandelt. Es werden also die Schiffe, die der Tote im Jenseits braucht, und von denen ja auch wirkliche im Sande als Grabbeigaben verscharrte wiedergefunden sind, in Kompositionen verwandelt, die Reisen, Beutezüge und Heimkehr (Abb. 97) schildern. Die Dienerschaft war wie in der runden Skulptur (Abb. 86) in ihren einzelnen Funktionen charakterisiert; der Schritt ist kurz, der von der Schilderung der einzelnen Arbeitsfigur zur Erfindung von Genreszenen führt, wie sie die Abbildungen 95 und 96 enthalten. Dabei hat man der Erfindungskraft um so lieber freien Lauf gelassen, je weniger die runde Plastik ausreichte, das reiche Leben dieser Zivilisation in die Form des Bildes zu bringen. Es werden also die Rinderherden zu den Bildern des Durchschreitens der Furt (Abb. 89) und des leidenschaftlichen Stiers (Abb. 89); nicht nur fertige Schiffe paradieren, sondern ihr Bau wird dargestellt (Abb. 120). Es entstehen die Bilder von Sumpfjagd (Abb. 89) und Vogelfang (Abb. 90, 91, 92) und die großen zusammenhängenden Gedichte von Saat und Ernte (Abb. 94), vom reichen Fischfang (Abb. 89), von Kunst und Handwerk (Abb. 96), vom Leben des Vogelhofs (Abb. 93). Damit ist aber aus der bloßen Reihenschilderung die epische Erzählung geworden. Diese gipfelt in der dramatischen Konzentration der aus mehreren Figuren bestehenden Gruppe. So sind die Erzählungen vom Schifferstreit (Abb. 89, 101), die spannenden Momente des Vogelfangs (Abb. 91, 92) entstanden. Von dieser epischen dramatischen Darstellung zur wirklich historischen ist nur ein leiser Übergang, und die Entscheidung der Frage, ob die Kunst des alten Reichs diesen wirklich schon getan habe, ist deshalb nicht leicht, weil ja schon die Palette des Nar-mer (Abb. 22) einen einmaligen historischen Vorgang zu schildern vorgibt. Aber gewiß geben die Bilder der streitenden Schiffer (Abb. 89, 101) nicht eine Episode aus dem Leben des Grabherrn wieder, sondern eine rein künstlerische Illustration des Themas Fischfang. Die Szenen des „Ärztegrabes", Beschneidung und plötzlicher Tod sind aus dem alten Substitutionscharakter des Bildes nicht mehr zu verstehen, obwohl auch sie daraus erwachsen sind. Sie schildern kaum individuelle Schicksale, und so bleibt auch fraglich, ob die Darstellung von Königstaten wirklich einmalige historische Geschehnisse überliefern will, oder nicht viel mehr das allgemeine typische königliche Dasein, das auch ein Frühverstorbener erhielt, der kein Jäger war und keine Feinde schlug. Das histo-

Statue in Turin.

rische Relief im eigentlichen Sinn mag das mittlere Reich geschaffen haben, nachweisbar ist es erst im neuen.

Wie also bei manchen Völkern aus Totenliedern das große Epos, aus Chortänzen und Kultliedern die griechische Tragödie entstanden ist, so erwächst aus dem primitiven Ersatz des Totenopfers durch das Bild in Ägypten die reiche Komposition dieser das ganze Leben umspannenden Relieffresken. Wie die griechische Kunst das Thema der nackten menschlichen Figur da wieder aufnimmt, wo die Kunst des alten Reiches es hatte enden lassen, so ist auch der Begriff des zeichnerischen Reliefbildes für die Welt von dieser geschaffen worden, dem dann, da die assyrische Entwicklung auf sich selbst beschränkt bleibt, erst die griechischen Maler des 5. Jahrhunderts einen neuen Sinn geben.

Dabei liegen die Vergleichspunkte mit Homer nicht bloß in der Systematik des Umfangs und in der Objektivierung der Schilderung, sondern auch in dem Charakter der künstlerischen Sprache als solcher. Diese redet in lauter typischen Wendungen. Aber gerade die allgemeine Gültigkeit der einzelnen Szenen ihres Repertoirs gibt den Bildern ein erhöhtes Leben. Sie sind nicht Illustrationen zu dieser Existenz oder jener, sondern zu jeder, und wirken daher in dem gleichmäßigen Rhythmus ihrer Abstraktion wie homerische Schlachtenerzählungen oder Gleichnisse. Dabei hat aber die Typik gerade so viel Freiheit gewonnen, daß in die bloße Aufzählung episodenhafte Züge eingeflochten werden können, und daß, wie in der homerischen Erzählung, dadurch eine Lebhaftigkeit der Schilderung entsteht, die ihre Gebundenheit vergessen macht. So kehren zum Beispiel bei den Enten und Gänsen des Geflügelhofes die ruhig stehenden oder Futter am Boden aufpickenden, einzeln oder in der Zusammenstellung zu Gruppen von gleichen drei oder vier Tieren immer wieder (Abb. 93), genau so, wie sie schon in dem Fresko von Medum (Abb. 99) typisch formuliert waren. Aber dahinein schieben sich die Bilder der unruhig flatternden Vögel und jene Szene von der armen verfolgten Gans, die gewiß erst eine Erfindung der 5. Dynastie ist. Die einförmige Darstellung des Papyrusdickichts mit den steifen Linien der vertikalen Stengel wird unterbrochen durch die gebogene Pflanze, auf der zu dem Vogelnest die Ratte heranschleicht (Abb. 89). Die Eselherde (Abb. 99) war ursprünglich nur eine Reihe gleicher, wie in einer Kartenreihe hintereinander verschobener Silhouetten (Abb. 94). So noch im Tempel des Sahu-re und im Grabe des Ti (Abb. 94). Jetzt ist Bewegung in die Gesellschaft gekommen, einer vorne trägt die Ohren steil, zweie wollen grasen, einer hat sich umgedreht und kriegt den Stock zu spüren. Auch dies ist sicher erst eine Leistung der zweiten Hälfte der 5. Dynastie. So strömt volle Lebenswärme allmählich in diese am Anfang so starre Kunst; es entstehen herrliche Bilder der Gazelle mit dem Kitz, der werfenden Ziege (Abb. 90), den über dem Nest flatternden Eisvögeln (Abb. 89), dem gedrosselten Kalb (Abb. 88), dem störrischen Esel (Abb. 94).

Und zuletzt in der Darstellung der Menschen der Humor. Denn aus ihm allein, aus keinem historischen oder religiösen Grunde, sind die burlesken Szenen der streitenden Fährleute beim Schifferkampf (Abb. 89, 101) geboren. Das Herrendasein schweigt über sich selbst. Es hat gewiß, wie immer die große Agrarherrschaft, seine Welt als die beste aller Welten angesehen, und, wie dem Porträt des Dorfschulzen (Abb. 80) alle geistige Kompliziertheit fremd ist, so gibt es in den Bildern seines Daseins keine ihre Naivität störende geistige Problematik. Aber wenn die Bootsleute über ein Nichts in Streit geraten, die leichten Kiele ins Schwanken kommen, gar einer ins Wasser stürzt und sich angstvoll ans Boot anklammert, dann ist's, als höre man von den Wänden das fröhliche Gelächter der Zuschauer.

Abb. 99. Fragment eines Mastabareliefs. Eselherde. Kalkstein. Höhe 0,25 m. Leiden. 6. Dynastie.
Nach Beschreibung der ägyptischen Sammlung des niederländischen Reichsmuseums in Leiden, Denkmäler des alten Reichs, Taf. XXII.

So spricht auch aus der Darstellung der ausziehenden Mannschaft der Vogelsteller (Abb. 91, 92, 89, 101) mehr als bloße Treue in der Erfassung des typischen Moments: die rein menschliche Freude an einer Schar so schöner, starker Kerle.

Diese Jäger- und Schifferszenen bedeuten aber nicht nur einen Höhepunkt der inhaltlichen Darstellung der Reliefkunst des alten Reichs, sie geben auch das Beste, was sie als rein zeichnerische Leistung formal erreicht hat. Damit kommen wir zu einem anderen Kapitel der Betrachtung, zu der viel behandelten Frage nach der Natur des ägyptischen Reliefstils. Handelte es sich bei diesem nur um eine zeitlich oder national bedingte, im Gesamtverlauf der Geschichte wirkungslose Sonderbarkeit, so könnten wir, trotz unserer Hochschätzung seiner Leistungen, mit wenig Worten über sie hinweggehen. Man hat aber längst erkannt, daß in der ägyptischen Zeichnung nicht nur ein höchst geistreiches, konsequentes System der Darstellung nach einer Erklärung verlangt, ohne die ein großer Teil ihrer Bilder unverständlich bleibt, sondern auch, daß die ältere griechische Reliefheorie auf ihr fußt, so viel sie auch rein Ägyptisches darin abgestreift hat. Wir sind also dem systematischen Charakter unserer Darstellung diese Untersuchung schuldig, auf der wir in späteren Abschnitten weiterbauen können.

Um das Problem rein hinzustellen, müssen wir aus der Schilderung der späteren Entwicklung einige Resultate vorweg nehmen. Aus dem Vergleich der gemalten Gänse von Medum (Abb. 100) mit denen des Reliefs (Abb. 93) geht die vollkommene Identität der beiden Darstellungsarten, Malerei und Relief in der Kunst des alten Reichs hervor. Das Relief, das ja ganz mit Farbe bedeckt war (Taf. I), ist nur eine durch die Herausarbeitung der Konturen mit ihrer Schattenwirkung verstärkte Zeichnung. Diese Identität erhält sich, auch wenn wir die größere Empfindsamkeit für malerisch farbige Werte in der Kunst der 12. und der 18. Dynastie berücksichtigen, nicht nur die ganze ägyptische Kunst hindurch, sondern von den Experimenten der kretisch-mykenischen Kunst abgesehen, bis auf die griechische Kunst

Abb. 100. Gänse von Medum. Malerei auf Stuck. Kairo. 3. Dynastie.
Nach Grébaut-Maspero, Le Musée égyptien I, Taf. XXIX.

Abb. 101. Relief aus der Mastaba des Ptah-hotep. Saqqara. Bemalter Kalkstein. Vogelfang und Fischerstreit. Übergang der 5. zur 6. Dynastie.

Nach Mariette, Voyage dans la Haute Égypte I, Taf. 11.

der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts. In dieser zuerst tritt mit eigentümlich stetiger Vehemenz ein neues zeichnerisches Prinzip auf, das Malerei und Reliefplastik auseinander treibt. Als schließliches Ergebnis in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts, und, nach der Unterbrechung der Entwicklung mit dem Verfall der Antike, in der Renaissance und fortarbeitend bis auf den heutigen Tag, bringt es das uns geläufige gemalte Bild hervor. Wodurch unterscheidet sich dieses in seiner Struktur von jedem antiken vor Alexander dem Großen? Es besitzt eine von einem angenommenen Augenpunkt aus einheitlich nach wissenschaftlich erkannten Regeln der Linear- und später auch der Luftperspektive aufgebaute Bildbühne, auf der die Figur und überhaupt alle einzelnen Teile der Darstellung je nach ihrer Anordnung im ganzen mehr oder weniger durch Verkürzung gegeben sind.

Macht man sich also an Abbildung 89 klar, daß die ägyptischen Szenen, etwa im Unterschied zu einem Jagdbilde des Rubens, nicht in einer einheitlich in Vorder- und Hintergrund aufgebauten Landschaft spielen, sondern in Streifen übereinander angeordnet, weder von einem Augenpunkt aus gesehen, noch perspektivisch konstruiert und überhaupt ohne Hintergrund und Raumtiefe gegeben sind, dann ist, ganz abgesehen von der Rolle der Farbe als solcher, die absolute Primitivität ihrer malerischen Leistung deutlich.

Wir müssen aber überhaupt, um nicht nur ihnen, sondern dem ganzen antiken Relief gerecht zu werden, sie nicht als Malerei, sondern als reine Reliefkunst betrachten. Malerei als Bühnenbild gibt es erst vom 4. Jahrhundert ab, sie zweigt sich von der Reliefkunst, unter deren Begriff, wie die Gänse von Medum, auch die ganze ältere griechische Malerei fällt, ab, und entwickelt eine Darstellungsart des Räumlichen, welche der Skulptur überhaupt unzugänglich ist. Denn wie kann diese Licht und Luft darstellen, eine Perspektive auftun wie die berühmte Allee des Hobbema, oder in Vorder-, Mittel- und Hintergründen komplizierte Figurengruppen aufbauen wie Bilder des Rubens oder Fresken des Tiepolo? Zwar hat, wie wir später erkennen werden, auch das griechische Relief vom 5. Jahrhundert ab eine gewisse malerische Entwicklung durchgemacht, entfaltet eine größere räumliche Tiefe, erstrebt sogar später unter dem Einfluß der Malerei eine gewisse Bildwirkung. Das Relief der Renaissance endlich und des Barock unternimmt wirklich den Versuch gemäldeähnlicher Wirkungen in Stein. Aber weder diese bald wieder aufgegebenen Experimente, noch jene Modifikationen des reinen Reliefstils ändern den gesetzmäßigen Charakter der Reliefkunst als solcher. Es ist also falsch, an die antike Reliefkunst als Ganzes mit Begriffen einheitlicher Bildperspektive und der Forderung von Verkürzungen heranzutreten, die auf sie überhaupt nicht anwendbar sind. Oder was soll die Forderung der Beobachtung des Kleinerwerdens entfernter Gegenstände vor dem Fries des Parthenon oder dem des pergamenischen Altars besagen, wo die Aufgabe von vorneherein die Zusammenfassung von Figuren in einem nach den Gesetzen des perspektivischen Sehens aufgebauten Bilde ausschließt?

Scheiden wir also bei der Beurteilung des ägyptischen Reliefs ein aus der Entwicklung der reinen Malerei geschöpftes Kriterium als unanwendbar aus, dann rückt es nicht nur mit der antiken Reliefplastik, sondern auch mit der späteren bis auf die Gegenwart mit wenigen Ausnahmen, zu einer großen Gruppe von einer gewissen Einheit zusammen. Zwischen den Gänsen von Medum oder dem Geflügelhof (Abb. 96) und gemalten Tierstücken eines Niederländers oder eines modernen Impressionisten liegt eine riesige zeichnerische und malerische Entwicklung; aber zwischen einem ägyptischen Relief und einem etwa vom Denkmal der Arbeit von Meunier oder den römischen Ziegen Gauls sind zwar zahlreiche Unterschiede

Abb. 102. Pfeiler in der Mastaba des Nefer-seschem-ptah. Saqqara. Kalkstein. 6. Dynastie.
Nach Jean Capart, Une rue de tombeaux à Saqqarah II, Taf. XVI.

der Formgebung im einzelnen, der psychologischen Einstellung im ganzen, aufzuzeigen, jedoch die plastisch bildnerische Aufgabe, die Methode der Lösung und auch ihre Grenzen sind die gleichen geblieben.

So angesehen, verliert die ägyptische Schöpfung ihre Fremdartigkeit, gewinnt aber ein besonderes Interesse. Denn wenn man gewahrt, daß in ihr zuerst in einem riesigen Bilderschatz das Gesetz der reliefmäßigen Bildhauerei nicht mit zufälliger einmaliger Erfüllung, sondern mit dauernder normativer Kraft sozusagen paragraphiert worden ist, dann fragt

Abb. 103. Reliefs aus dem Grab des Hesire. Holz. Höhe 1,45 m. Kairo. 4. Dynastie.
Nach Photogr. von Brugsch-Pascha.

man, welches denn sein merkwürdiger Inhalt sei. Zum anderen ist auch dem unbefangenen Blick bei der Betrachtung unserer Bilder irgendeine Sonderbarkeit in seiner Anwendung aufgefallen, die rein ägyptisch sein muß, weil sie unser Verständnis der Bilder trübte; sie ist uns ungewohnt deshalb, weil schon die griechische Kunst sie bei der Rezeption der ägyptischen Zeichenlehre ausschied. Wir versuchen beide Fragen, die nach der Normalform des Reliefs, wie die nach der ägyptischen Ausnahme zu beantworten.

Mit der Antithese „Scheinbild oder Wirklichkeitsbild" ist freilich die Fragestellung falsch eingeleitet, nicht nur für ägyptische, sondern für jede Kunst. Denn jedes künstlerische Abbild der Natur will Wirklichkeitsbild sein und ist doch nur Scheinbild. Die unzähligen, ungeheuer voneinander verschiedenen Darstellungen der sichtbaren Welt in der Geschichte

der Kunst, die alle auf die sich gleichbleibende objektive Natur zurückgehen, und alle durch Menschen mit gleicher Organisation ihres rezeptiven, sehenden und tastenden, ihres produktiven zeichnenden und modellierenden Apparats von Auge und Hand zustande gekommen sind, beweisen allein durch ihr bloßes Vorhandensein, daß es Wirklichkeitsbilder überhaupt gar nicht gibt, sondern nur unermeßliche Reihen von subjektiven, von Individuum und Zeit abhängigen Bildern, die alle Scheinbilder sind. Die Frage nach dem Wirklichkeitsbild ist überhaupt unlösbar, denn sie ist die Frage nach dem „Ding an sich" Kants. Photographie und Abguß wird nur der als Wirklichkeitsbilder annehmen, der nie gezwungen war, in der Arbeit mit ihnen einzusehen, daß auch sie nur eine auf subjektiven Voraussetzungen beruhende Auswahl von Teilen der objektiven Erscheinung, aber niemals diese ganz und wirklich wiedergeben. Kurz, Wirklichkeitsbilder der sichtbaren Welt gibt es gar nicht, entweder sind alle, ja auf der Wirklichkeit beruhenden, sie darstellen wollenden Bilder Wirklichkeitsbilder, und dann besagt das Wort soviel wie Scheinbild und hat gar keinen Sinn, oder es bezeichnet etwas, das es gar nicht gibt, und dann ist dieser Begriff erst recht unbrauchbar.

A. B.

Abb. 104. A. Gravierte Zeichnung auf Gefäß aus rotem Ton. 1. Dynastie (?), aus El Amrah. Nach Randall-Maciver und Mace, El Amrah and Abydos, Taf. XV, 17.
B. Gravierter Spinnwirtel. Ton. Troja. Nach H. Schmidt, Schliemanns Sammlung, Taf. VII, 5236.

Die Frage liegt vielmehr so: Woraus erklärt sich die ungeheure Verschiedenheit der im Laufe der Geschichte der Kunst auftretenden Scheinbilder nach der wirklichen Natur? Worin beruht der Fortschritt in der Konstruktion dieses Scheinbildes im Laufe einer Kunstentwicklung? Wobei wir ausdrücklich betonen müssen, daß wir das Wort „Fortschritt" nicht im Sinne des modernen oberflächlichen Naturalismus gebrauchen, für den die jeweilig letzte Phase einer Erkenntnis immer die absolut höchste ist: sondern nur als Formel für den Zusammenhang der in der Entfaltung einer Idee nacheinander sich entwickelnden Stadien, deren geschichtliche Bedeutung sich nach ganz anderen Kriterien bemißt, als nur nach ihrer zeitlichen Relation. Wodurch ist gerade in der Reliefplastik eine gewisse Art von Scheinbild so notwendig bedingt, daß es sich in ihr selbst in Zeiten erhält, die längst in der eigentlichen Malerei eine ganz andere Art von Scheinbild daneben herausgebildet haben. Ist etwa schließlich gar das Scheinbild, oder sagen wir, diese sinnlose Begriffsprägung überhaupt jetzt aufgebend, schlechtweg das Bild in seinen verschiedenen Gestaltungen überhaupt nicht so sehr abhängig von der sich wandelnden Art der Menschen, in die Welt zu sehen, da sie es doch zu allen Zeiten in der gleichen getan haben, als von der nach Epochen und Aufgaben sich verändernden Methode, die Dinge darzustellen? So sehen wir das Problem. Die Frage nach dem verschiedenen Sehen der Menschen ist unbeantwortbar, denn als Zeugnis ihres Sehens besitzen wir ja nur Darstellungen, an die allein wir uns halten können. Also fragen wir besser von vornherein, worauf beruht die verschiedene Darstellung in der Naturwiedergabe, welches ist das Gesetz der primitiven Kunst, welches das ihrer Entwicklung?

Diese Frage betrifft rein eine Angelegenheit der Kunst. Und ist, wenn man sie konsequent anpackt, nur von der Basis der ägyptischen, später einmal vielleicht auch von der babylonischen und der chinesischen aus zu beantworten. Denn bei den einen Völkern, wie bei den steinzeitlichen (Abb. 14 u. 15) oder den Primitiven Afrikas (Abb. 17 u. 18) ist die Kunst, wenn auch zu merkwürdiger Höhe gelangt, stecken geblieben; oder sie beruht, wie die der kretischen Künstler und der homerischen Griechen in ihren Anfängen schon auf einer vorhergehenden, fremden, älteren Kunst. In der ägyptischen Kunst allein ist, wie die Entwicklung der Idee der Kultur überhaupt, so auch die der Kunst aus „Naturformen" zu dem reichen historischen Leben in einem reinen, autochthonen Herauswachsen aus sich selbst zu verfolgen. Man wird verstehen, daß wir in ihr eine unvergleichliche Position für die Erkenntnis des Wesens der Kunst überhaupt erblicken. Es ist nicht genug zu beklagen, daß uns die für die Lösung so vieler Rätsel entscheidende 3. Dynastie noch so ungenügend bekannt ist. Auch die vordynastische Zeit hat uns bisher zwar unschätzbare, aber nur allzu fragmentarische Reste geliefert. Aber wir mögen doch hoffen, ein fundamentales Problem, wenn auch nur von wenigen Bildern unterstützt und zur Kürze gezwungen, deutlicher aufzuhellen, als das bisher geschehen ist.

Die Schwierigkeit nämlich für den primitiven Menschen und die älteste Kunst ist immer noch die gleiche wie für den in der Gegenwart sich an einer Wiedergabe der Welt im Bild versuchenden Anfänger und die allerjüngste Kunst; nur mit dem Unterschied, daß eine jüngere Kultur in der Auswahl dessen, was sie überhaupt aus der Natur ergreift, und dann in der Methode der Darstellung, durch die Bildüberlieferung der Vergangenheit und ihre Konvention in den Mitteln teilweise getragen und unterstützt wird. Diese Schwierigkeit beruht auf einfachen Grundtatsachen.

Der Mensch wird in eine Welt des unbegrenzten dreidimensionalen Raums hineingeboren, selbst ein Körper. Die Orientierung in dieser Umgebung von Körpern, die durch ihr gegenseitiges Verhältnis den Raum, der als Begriff eines Leeren sinnlos ist, bilden, wird von dem Kinde erst allmählich erlernt, nicht nur durch das Sehen, sondern auch durch Tasten und Greifen und selber sich darin Bewegen. Ja, das Sehen, das heißt das Au deuten der Gegenstandsbilder als Oberflächen von runden oder eckigen Körpern, als näher oder ferner, als vor oder hinter einem anderen liegend, überschneidend oder überschnitten, als Qualitäten von verschiedener Dichtigkeit, ist erst der Abschluß einer langen Periode von Erfahrungen, die durch das Zusammenwirken mehrerer Sinne zustande kommen. Es ist nun durchaus klar, und braucht kaum ausführlich bewiesen werden, daß ebenso wie die Tiere, die primitive Menschheit das ausgebildete dreidimensionale perspektivische Sehen besaß, wie wir. Denn ihre Tätigkeiten, vor allem die Jagd, setzen ein scharfes Sehen, ein sicheres Berechnen der Distanz, also eine richtige Interpretation des Kleinerwerdens der Dinge in der Ferne, der Verkürzung, ihres Auftauchens und Verschwindens am Horizont, voraus. Ja, wir wissen doch aus dem Studium primitiver Rassen der Gegenwart, daß ihr Sehvermögen, ihre Beobachtung der Oberflächenveränderung der Dinge, ihr Schätzen räumlicher Distanzen viel schärfer und entwickelter ist als beim kultivierten Menschen mit der Atrophie seiner natürlichen Sinne.

Darüber kann also gar kein Zweifel bestehen; niemand wird die Unvollkommenheit primitiver Bilder auf ein unvollkommenes, primitives Sehen zurückführen wollen.

Diese hat einen anderen Grund, der auch für den Menschen der Gegenwart noch ebenso gilt wie für den der ältesten Vergangenheit. Nämlich, wir brauchen unsere Gesichtsvorstellungen nur bis zu einem gewissen Grade zu klären, oder sozusagen ernst zu nehmen, um mit ihnen

auch für eine sehr intensive Zielsetzung in der Natur auszureichen. Oder, besser gesagt, es gibt eine Art von Sehen, die in einer ganz anderen Sphäre liegt, als auch das schärfste Sehen des praktischen Menschen, etwa des Schützen oder des Seemanns. Nämlich das Sehen, das gewissermaßen Selbstzweck wird, das Sehen mit der Absicht der Wiedergabe des Gesehenen, eben das Künstlerische. Weil in unserem ständigen Verkehr mit den Objekten der räumlichen Welt das Sehen nicht eigentlich einem Interesse an ihrer sichtbaren Erscheinung gilt, sondern irgendeiner auf ihren Inhalt gerichteten Zwecksetzung, einem Haben, Ergreifen, Unterwerfen, Vernichten, und, weil zum andern unsere fortwährende Auseinandersetzung mit den Dingen nicht allein durch das Sehen, sondern durch die Mitwirkung unserer eigenen Bewegung, durch Tasten, durch Geruch und Gehör zustande kommt, sind wir nie genötigt zu prüfen, welches denn unser Verhältnis zur Natur ist, wenn wir sie als ein Gesehenes nur um der sichtbaren Form selbst willen, und bloß als ein Geschautes gelten lassen. Diese singuläre Zielsetzung gibt es nur in der Kunst. Daher ist das künstlerische Sehen von dem praktischen Sehen in seinem Wesen so verschieden; denn nun ist das Auge souverän nur auf sich gestellt. Zugleich erhalten auch die Dinge eine neue Souveränität, denn sie sind nicht mehr Ziel der menschlichen Habsucht, sondern machen das Glück einer neuen Sehnsucht aus, die sich ihrer eigenwilligen Schönheit freiwillig unterwirft. Der Jäger, der ein Wild jagt, sucht nicht sein Bild, sondern sein Leben; das Bild, das er von ihm hat, setzt sich aus einer Fülle von Erlebnissen zusammen, von denen die ruhige Beobachtung des Tieres in der Nähe am lichten Tag nur ein Teil ist. Der Maler aber sucht von ihm eine absichtslose Erkenntnis seiner bloß bildmäßigen Erscheinung.

Nun gibt es aber für das sich Einstellen der Betrachtung auf die bloß sinnliche Anschauung einer Erscheinung nur einen einzigen Weg, eben den Versuch der Reproduktion in der Darstellung. Wie eine geistige Vorstellung solange unklar und unkontrolliert bleibt, bis sie nicht in dem Begriff des Worts realisiert wird, wie also Denken zuletzt ein Wortsuchen und -finden ist, so entsteht auch eine Vorstellung von dem räumlichen Sein der Dinge erst durch das Suchen und Finden ihres sinnlichen Begriffs, das heißt durch das Formulieren des äußerlich und innerlich Geschauten im zeichnerischen Bilde.

Und hier beginnt nun der Leidensweg und der Triumph der Kunst, hier erst unser eigentliches Problem. Denn sobald die innere Bildvorstellung im ersten zeichnerischen Versuch realisiert werden soll, ergibt sich eine doppelte Schwierigkeit. Einmal stellt sich heraus, daß die Erinnerungsbilder, die der durchschnittliche Mensch von den sichtbaren Dingen in der Seele trägt, ganz unvollkommene, verblasene Schemen sind, die in dem Moment zerflattern, in dem wir sie zu fassen suchen. Wie es etwa eine triviale Erfahrung ist, daß wir die Farbe der Augen von Menschen, denen wir hundertmal ins Gesicht gesehen haben, nicht kennen, und die Gattung von Bäumen nicht bemerkt haben, an denen wir jeden Tag vorübergehen. Wir sehen uns also genötigt, die Dinge neu sehen zu lernen, um eine Vorstellung von ihnen zu erhalten, welche die Realisierung in der Zeichnung tragen kann.

Die andere Schwierigkeit liegt in der Realisierung der Zeichnung selbst. Also zuerst in dem Gehorchen der Hand, die ein Geschautes festhalten soll, die auch erst sprechen lernen muß, wie der die Wiedergabe eines Wortklangs versuchende Kindermund. Dann in dem bloßen Aneinanderpassen der Striche, die einen differenzierten Kontur der linear abgegrenzten Flächen zu einem Bilde geben sollen; was man etwa der ungefügen Satzbildung der Kindersprache vergleichen könnte. Endlich, und das ist der wichtigste Punkt: die Reduktion des dreidimensional erlebten und geschauten Bildes auf ein zweidimensionales

Flächenbild. Es ist falsch zu glauben, die primitive oder die Kinderkunst abstrahiere von der dritten Dimension, weil sie ihr nicht zum Bewußtsein komme, im Gegenteil, gerade sie, wie Abbildungen 16—20 zeigen, will ein sich im freien Raume abspielendes Geschehen vorführen mit durch Handlung verbundenen Menschen und Tieren in offener Szene mit Landschaft und Gebäuden. Aber nun ergibt sich, daß wir zwar die Körperlichkeit der Dinge wissen, daß aber das Hauptmittel der Darstellung des Dreidimensionalen in der Fläche, die Verkürzung, gewissermaßen erst durch besondere Einstellung, durch ein technisches Studium erlernt werden muß. Sie stellt das Phänomen dar, das uns hier hauptsächlich interessiert. Aber sie ist nur eines neben vielen anderen. Denn Überschneidungen, Licht und Schatten, das Leben der Farbe, sind lauter Qualitäten der Erscheinung, deren sich der individuelle Mensch oder die generelle Entwicklung der Kunst erst nach und nach bewußt wird.

Dabei gehen die fortwährende Korrektur der Gedächtnisvorstellung nach der Natur, also das „neu sehen" und die Aufgabe, das Gesehene mit neuen Mitteln in die bildliche Wirkung zu übertragen, Hand in Hand, und sind als die zwei Seiten der künstlerischen Tätigkeit gar nicht voneinander zu trennen. Sehen und Gestalten ist eins. In jedem Neugewahren der Welt liegt auch ihre künstlerische Neuschöpfung. Mit jedem Künstler beginnt dieser Doppelprozeß neu, der von den ältesten Zeiten bis in die jüngste Gegenwart ein unaufhörliches Ringen des unermüdlichen subjektiven menschlichen Geistes mit der nie auszuschöpfenden objektiven Natur darstellt. Wie die Geschichte der Philosophie nicht eine Geschichte der Irrungen des menschlichen Geistes darstellt deshalb, weil jedes neue System das frühere überwand, sondern einen ungeheuren Prozeß des Wahrheitsuchens, in dem jede Etappe ihre eigene Wahrheit und in der Einheit ihrer Anschauung ewige Geltung besitzt: so läßt auch in der Geschichte der Kunst die Eroberung eines neuen Sichtbaren durch neue Darstellung die ältere Leistung nicht wie eine durch neue Erfindung unbrauchbar gewordene, stillgelegte Maschine zurück, sondern als ein fortwirkend Lebendiges, weil es auf den sich nicht wandelnden Grundfesten der künstlerischen Gesinnung gegenüber der Erscheinung aufgebaut ist.

Welches die allerälteste, erste Art der Reduktion der dreidimensionalen Erscheinung auf ein Flächenbild ist, mag vielleicht niemals festzustellen sein, schon weil die Frage nach dem absolut ältesten unbeantwortbar ist. Lassen wir uns von der Beobachtung an der Kinderkunst leiten, dann mögen wir annehmen, daß es bloße Striche sind, so wie etwa Tiere auf prähistorischen ägyptischen und troischen Spinnwirteln (Abb. 104) erscheinen. Dieses einfachste System, den Körper nicht nur ohne Tiefe, sondern auch ohne Breite zu geben, ist vielleicht auch deshalb als ältestes anzusehen, weil es außer der primitiven Ritztechnik in weichem Material auch dem Flechten und Weben am zugänglichsten war, also einem ältesten Handwerk, vielleicht älter als die reine Malerei als solche. Wobei noch etwa zu vermuten wäre, daß der älteste Künstler etwa der war, der Flechtwerk und Teppiche herstellen und überhaupt die Arbeit in Haus und Feld leisten mußte, nicht der Mann, sondern die Frau, was auch die mütterlichen Züge der ältesten ägyptischen Plastik (Abb. 56) erklären könnte. Eine Reminiszenz an solche, mit durch Webetechnik veranlaßte Stilisierung der Figur in Strichen ist ja noch in den Fresken von Hierakonpolis und den gleichzeitigen Töpfen (Abb. 19 u. 20) aufzufinden.

An diesen zeigt sich aber auch zugleich die zweite Art der Wiedergabe des Gedächtnisbildes, die durch ein Flächenbild: die Silhouette. Die Körper der Tiere und Menschen erscheinen als gefüllte oder im Umriß festgestellte Schattenbilder, von denen die Glieder

in Strichen gezeichnet, ausgehen. Dies Verfahren ist auch in der Kinderzeichnung, Abbildung 16, eingeschlagen. Es bedarf nur eines kleinen Schrittes, um auch Arme und Beine in Flächenbildern anzulegen. Es entstehen dann Silhouetten, wie sie etwa durch die Buschmannbilder (Abb. 17, 18) repräsentiert sein mögen. In der bekannten, auch bei Plinius überlieferten Anekdote, die Malerei sei durch den Liebhaber, der den Schatten seines Mädchens an der Wand nachzeichnete, erfunden, steckt ein richtiger Kern. Wie die Kinderkunst und die primitive Malerei verschiedener Völker, ja auch die in der Gegenwart wieder gepflegte Kunst des Ausschneidens von Schattenbildern zeigt, gibt die Silhouette das einfachste Gegenstandsbild. Die Schwierigkeit der Innenmodellierung der Fläche ist umgangen. Sobald nur das gegenseitige Verhältnis der Hauptteile der Erscheinung erfaßt, und der Sinn für einen lebendigen Umriß erwacht ist, kommen auf diese Weise durchaus verständliche Flächenbilder zustande, desto glücklichere, je charakteristischere Flächen und Umrißlinien die Erscheinung selbst bietet. Daher gelingt den Kindern und den Primitiven das Tierbild so viel früher als das des Menschen. Denn bei den meisten Tieren bietet der von der Seite gesehene Körper eine große, scharf begrenzte, einheitliche Fläche dar, von der auch die Extremitäten, Kopf, Füße, Gehörn, Schwanz sich, in ihrer Charakteristik leicht in der Vorstellung haftend, absetzen. Daher also die gelungenen Tierbilder von Abbildung 14, 15, 17 bis 19, der vollendete Sperber der Stele (Abb. 23) und die unübertrefflichen Gänse (Abb. 100).

Bei der menschlichen Figur aber kompliziert sich die Aufgabe. Wie der Vergleich der Menschenbilder mit den Tierbildern in Abbildung 15, 17 und 18 zeigt, macht die flächenhafte Anordnung des Bildes, die beim Tier spontan erfolgt, beim Menschen große Schwierigkeiten. Daher ist die Behauptung durchaus falsch, das primitive Sehen als solches sei flächenhaft, es suche von selbst in der Erscheinung die größte flächenhafte Ausdehnung ihrer einzelnen Teile und kombiniere diese zu einem zusammengesetzten frontalen Bilde. Im Gegenteil, die Darstellung der ägyptischen Figur, wie sie uns fertig in der Tafel des Nar-mer begegnet, ist gar nicht naiv; sie ist ein kompliziertes Resultat eines langen Prozesses der Umformung und Auslese der das Ganze zusammensetzenden einzelnen Teile der Bilderscheinung.

Ganz naiv ist etwa die Menschendarstellung in Abbildung 15. Rein frontale Ansicht von Kopf und Körper. Diese muß auch die ägyptische Kunst einmal gekannt haben, denn sonst wäre sie nicht zu der Darstellung des Götterkopfes von vorne in Abbildung 22 gekommen, die sie in keinem späteren Stadium zugelassen hätte. Wie kommt sie also zu ihren reinen Profilbildern, aber wieder nicht zu solchen, wie sie die prähistorischen Menschendarstellungen (Abb. 15) und die Buschmannmalereien (Abb. 17, 18) geben, sondern zu der Ausbreitung des Oberkörpers in der Fläche?

Die naive Kunst sucht das Profilbild des menschlichen Kopfes nicht deshalb auf, weil sie vor der Darstellung des von vorne gesehenen zurückschreckte, oder weil jenes flächenhaft deutlicher ist wie dieses. Aus Abbildung 16, dem Götterkopf Abbildung 20, der griechischen Meduse und ähnlichem geht hervor, daß sie ganz gut mit ihm fertig wird, wenn sie will, auch mit der durch die vorspringende Nase gegebenen Verkürzung. Das von vorne gesehene Gesicht mit beiden Augen, Nase und Mund ist immer sprechender als das bloße Profilbild, und als Fläche so ausgesprochen wie dieses. Der Grund, daß es als unbrauchbar aufgegeben wird, liegt einfach darin, daß das primitive Gemälde oder Reliefbild ein Erzählungsbild ist, also Handlungen darstellt. Es müssen daher die Gesichter der handelnden Menschen dem Ziel ihres Tuns, dem Jagdtier, dem Kriegsfeind usw. zugewandt sein. Das Profilbild ist der reine Ausdruck des als Reihe angelegten Erzählungsbildes.

Aus einem verwandten Grunde erklärt sich auch die ägyptische Projektion des Körpers in das Flächenbild in der gesetzmäßig gewordenen Form, daß das eine der im Profil gegebenen Beine vorangestellt, die Brust aber in einer Flächenentfaltung beinahe ganz von vorne gezeigt wird. Daß auch diese Anordnung nichts weniger als notwendig primitiv ist, zeigt wieder der Vergleich mit den Typen von Abbildung 15, 17 und 18. In der Buschmannmalerei (Abb. 18) sind verschiedene Experimente vertreten. Sich bewegende Figuren werden in einem Schattenbild mit nur einem Arm und einem Bein gegeben, also so gedacht, daß in der reinen Silhouette eben ein Bein oder Arm hinter dem anderen liegt, eine von der Kunst auch später oft verwendete Argumentation. Für die stärker bewegte Figur aber kann der Künstler mit dieser Vereinfachung nicht mehr auskommen. Er gibt also die Beine richtig in einer Schrittstellung beide gesehen, am besten jener von Abbildung 17. Diese Erfahrung hat der Ägypter frühe gemacht. Gehen und Stehen wird durch Darstellung beider Beine gezeigt, nur laufen diese in Abbildung 19 noch teilweise parallel.

Ähnlich verhält es sich nun auch bei der Darstellung der Arme. Solange diese, durch ihr Motiv veranlaßt, parallel laufen, ist es möglich, sie, wie in Abbildung 18, den einen vom andern verdeckt oder, wie in Abbildung 17, beide von einem schmal gezeichneten Körper ausgehen zu lassen. Sobald aber beide Arme verschieden gehalten sind, also der eine nach rechts, der andere nach links, entsteht die Nötigung, um das Bild deutlich zu machen, den Oberkörper, an dem sie ansetzen, als größere Fläche stärker zu betonen, wie das schon bei einigen Figuren von Abbildung 15 geschieht. Es treibt also nicht ein dem Menschen mystisch inhärentes, flächenhaftes Sehen zur flächenhaften Darstellung, sondern nur die in der Aufgabe der Darstellung selbst liegende Notwendigkeit, die Erscheinung zu klären. Ausschreitende im Profil gesehene Beine, ein breiter Oberkörper, an dem in verschiedener Richtung die Arme ansetzen, schmale Hüften, das ist eben das einfachste, weittragendste Gegenstandsbild des Menschen, das auf einer Fläche zu entwerfen ist.

Wie die ägyptische Kunst selbst ihren Kanon von Figur langsam herausbildet, das ist an den Menschen der Schminktafeln beinahe schrittweise zu verfolgen. Die Burschen, die an Stricken die langhalsigen Tiere halten (Abb. 22), haben keinen überbreiten Oberkörper, denn an ihnen laufen beide Arme nach vorne. An den Gefallenen aber von Abbildung 21 und den Fliehenden von Abbildung 22 wird, worauf wir schon Seite 22 aufmerksam gemacht haben, in jeder Figur anders verfahren. In der Verschiedenartigkeit der Silhouetten bei gleichem Motiv beruht auch das Interesse der Graffiti an der Basis des Cha-sechem (Abb. 63a). Man sieht diesen Figuren beinahe ein gewisses Widerstreben des Zeichners an, zu der ihm vielleicht, wie uns, unnatürlich erscheinenden Form genötigt zu werden; so etwa an dem schmalen Oberkörper des Feindes hinter dem Löwen, an der Biegung des liegenden Gefesselten. Wobei wir uns immer wieder zu erinnern haben, daß diese Bilder nicht an Modellstudien, sondern aus der freien Phantasievorstellung gewonnen sind und aus dieser weitergebildet werden.

Nun ist aber an den Schminktafelbildern eine weitere Eigentümlichkeit in der Zeichnung der Figuren zu bemerken, die in der kanonischen Darstellung (Abb. 103) definitiv wird, die verschiedene Führung des Umrisses auf den beiden Seiten des Körpers der Figur. Die Linie nämlich, welche von dem zurückgestellten Bein aufwärts führt, entspricht der Darstellung der Schultern; sie ist gewonnen von der klaren Vorderansicht des in seiner Ruhe betrachteten Körpers. Zwar findet sich auch hier an der Übergangsstelle von Oberschenkel zur Hüfte ein Kompromiß, denn schon der Oberschenkel des zurückgestellten Beins ist nicht mit der vollen Rundung des im Profil gesehenen Glutäus gegeben, sondern mit einer perspektivisch

abgeschwächten. Weil dieser Brustkontur im allgemeinen dem der stillestehenden von vorne gesehenen Figur entspricht, wollen wir ihn den ruhenden nennen. Ruhend in einem doppelten Sinne, weil er an der unbewegten Figur gewonnen und weil er selbst ruhend, nicht verkürzt, nicht zurückfliehend ist. Dieser ruhende Kontur nun mit der deutlichen Ausladung des Oberkörpers gegen die Hüften (Abb. 98) ist variabel. In den Fällen nämlich, in welchen das Motiv ein Vorstrecken beider Arme nach vorne erfordert, also beim Tragen eines Gegenstandes mit beiden Händen, in Abbildung 22 schon bei den das Seil haltenden, in Abbildung 88 am Räuchernden vor der Statue, bei den beiden, die knieend am Strick und Schwanz des Kalbes ziehen, bei dem Ochsentreiber, in Abbildung 89 in der Szene des Schifferstreits bei dem Knieenden, der das fremde Boot heranzieht, bei dreien von den Fischern des vierten Nachens, an Tafel I bei dem ersten Seilzieher, in Abbildung 92 bei der ganzen Gruppe, bei einzelnen Handwerkern von Abbildung 95 u. 96 usw. verwandelt sich der Vorderansichtskontur in einen regulären Profilkontur des Rückens. Auch dieser ist im obigen Sinn ein ruhender. Denn auch er ist gewonnen von der ruhig im Profil gesehenen Erscheinung und ganz unverkürzt. Es kommen ganz klare Profilansichten der Rückenseite der Figur auch mit richtig gegebener Rundung des Glutäus vor.

Ganz anders verhält es sich aber mit der Linie, die von dem vorgesetzten Bein aufwärts führt. Diese ist weder aus der Vorderansicht noch aus der reinen Seitenansicht gewonnen. Der Nabel liegt nämlich nicht in ihrem Verlauf, sondern seitlich davon. Sie gibt also einen Kontur aus einem Moment der Drehung, unmittelbar ehe sich der Körper in reine Seitenansicht wendet.

Oben aber ist der Brustmuskel so stark sich vorwölbend und mit der knopfartig aufgesetzten Brustwarze gegeben, wie er auch nicht in der reinen Profilstellung, sondern in dem gleichen ihr vorausgehenden Moment der Drehung sichtbar wird. Wir nennen diesen Kontur im Gegensatz zum vorigen den fliehenden. Denn er ist nicht gewonnen von einer Ansicht der Ruhe, die ihn nie liefern kann, sondern von einer des sich drehenden Körpers, und gibt eine zurückfliehende Linie, alsc eine Verkürzung. Dieser fliehende Kontur nun bleibt konstant. Die Figur mag gehen oder stehen oder sitzen, die Arme halten wie sie will, in allen Darstellungen bleibt der fliehende Kontur unabänderlich derselbe.

An den drei Fischerfiguren der Tafel I ist unsere Beobachtung sehr gut zu prüfen. Die verschiedene Zeichnung der im Profil gesehenen Beine gibt vortrefflich verschiedene Motive der Bewegung. Der variable ruhende Kontur, der jedesmal von dem in der vorderen Fläche liegenden zurückgesetzten Bein ausgeht, ist bei allen dreien verschieden. Die vierfache Überschneidung und die Abstufung durch die Farbe, die verschiedene Zeichnung der Arme rufen eine hohe Illusion hervor. Aber der fliehende Kontur, der von dem in der zweiten Fläche liegenden, hinteren Bein ausgeht, ist bei allen dreien genau der gleiche.

Es ist undenkbar, daß der Ägypter in den Zeiten schärferer Beobachtung von der 3. Dynastie ab, nicht selbst die Mängel dieses Bildes empfunden haben sollte. Wie konnte eine Kunst, welche die herrliche ruhige Einteilung der Flächen am Körper des Schreibers im Louvre (Abb. 69) fand, die oberflächliche Durchbildung dieser Relieffiguren ertragen? Sie studiert die Arme und Füße, gibt die Schlüsselbeine und Kniescheiben, aber am Oberkörper außer dem Nabel und dem einen Brustmuskel und einer schwachen Einziehung über der Hüfte beinahe gar keine Modellierung. Sie wußte genau, daß diese an dem konventionellen Bild undurchführbar war.

Dabei liegt der Zwang des Beharrens nicht so sehr an dem Flächenbild als solchem.

Dies ist vielmehr, wie wir an der Modulationsfähigkeit des ruhenden Konturs und etwa an drei so verschiedenen Figuren wie jenen von Tafel I sahen, sehr beweglich, sondern er liegt ausschließlich an der Tyrannei jenes fliehenden Konturs. Diese ist so groß, daß ganz unmöglich drollige Bilder zustande kommen. So werden zum Beispiel an den Schiffbauern vom Grab des Ti (Abb. 95) eine Reihe komplizierter Figuren durchaus plausibel; aber an dem Arbeiter des unteren Streifens, der an der Mitte des Nachens schafft und an jenem, der den Balken auseinandersägt, ebenso wie an verschiedenen Steinmetzen von Abbildung 96, kommt bei richtigem ruhendem Kontur des Rückens eine ganz unmögliche Haltung der vorderen Schulter mit den zwei übereinanderliegenden Armen heraus. Sie liegt nur am fliehenden Kontur. Es muß da ein Schulmaxime dahinter stecken. Man möchte vermuten, er galt als Abbreviatur für Verkürzung der Gestalt schlechthin. Weil er sich, wie gerade viele von den Tätigkeitsfiguren der Schiffer, Bauern und Handwerker zeigen, vortrefflich bei der bewegten Figur verwenden ließ, erhielt er jene kanonische Macht, die so weit geht, daß selbst bei den klar ins Profil gestellten Statuen der Bildhauerwerkstatt (Abb. 96) alles annähernd richtig ist, bis auf ihn. Er bleibt, selbst wenn die Darstellung der hinteren Schulter und ihres Armes wegfällt.

Ebenso wie bei den Typen der runden Figur von der 3. Dynastie ab, hat sich nun eine unaufhörliche langsame Verwandlung und Neuschöpfung der Typen dieser Reliefbilder vollzogen. Hinter ihrer scheinbar mechanischen, schulmäßigen Konstruktion der Figur liegt ein fortwährendes Experimentieren. Die 4. Dynastie bedeutet noch nicht die volle Höhe des Erreichten. Über die Reliefs des Sahu-re (Abb. 98) hinaus kommen die Bilder der 5. und 6. Dynastie zu einem viel größeren Reichtum von Varianten und zu jener Lebhaftigkeit, deren entzückendstes Beispiel der Schifferstreit vom Grab des Ptah-hotep (Abb. 101) ist. Ja, hier ist sogar an dem über dem Vogelkäfig stehenden, zum Schlag ausholenden Schiffer des ersten Nachens links, einer der seltenen Versuche gemacht, den fliehenden Kontur, der hier die Brust nicht gibt, zu korrigieren, etwas, was im Grab des Ti (Abb. 94—97) nicht vorkommt. Oder man vergleiche die drei verschiedenen Figurengruppen der das Seil anziehenden Vogelsteller, der stehenden, hockenden, liegenden in Abbildung 91, 92 und 101, die gewiß nicht auf einmal erfunden worden sind, um den Phantasiereichtum dieser Kunst einzusehen. Im Grab des Ptah-hotep kommt die ganz singuläre Bildung eines Schreitenden vor, mit linkem, freilich fehlerhaft gebildeten, im Knie eingedrückten ausschreitenden, und rechtem im Knie gebogenem, entlastetem Bein; wie ja auch die Seilzieher der Abbildung 92 eine Elastizität des Stehens und eine solche Wirkung der einzelnen beinahe richtig projizierten Figur und zugleich der Gruppe haben, daß man beim Nachrechnen mit Erstaunen findet, daß nur mit ganz kleinen Veränderungen immer die gleiche Figur wiederholt, und von der Starrheit des fliehenden Konturs nichts gemildert ist.

Zuletzt hat aber die Lebendigkeit, die zuerst nur an dem Personal der dienenden Welt ausprobiert wurde, gar den Herrn selbst angesteckt. Im Grab des Nefer-seschem-ptah (Abb. 102) geben die zurückliegenden Pfeiler das übliche Herrenbild, das am reinsten die vollendeten Holzreliefs des Hesi-re vom Beginn der 4. Dynastie (Abb. 103) überliefern. Das vordere aber gibt einen Dorfschulzen im Relief, und zwar so, daß der Rücken rein im Profil gesehen, und der linke Arm nicht mehr hinten liegt, sondern gewissermaßen hereingeklappt ist. Aber freilich beharrt auch hier die Zeichnung des fliehenden Konturs und seiner Schulter.

Den reifen Werken der Reliefkunst der 5. Dynastie liegt ein wirklich freies Erfassen der Figur so nahe, daß es unverständlich ist, warum sie nicht das Wenige, dessen sie bedurfte,

hinzugelernt hat. Aber die Frage nach dem Verlauf, den die Dinge hätten nehmen können, den sie aber nicht genommen haben, ist eine eigentlich unhistorische. Wir haben nur zu versuchen, das Geschehene zu verstehen. Zu diesem gehört hier eben der Stillstand in der Entwicklung des Reliefbildes, mit dem erst die Griechen brechen, weil sie dem Relief als solchem eine neue Beweglichkeit dadurch verleihen, daß sie es von Anfang an als Hochrelief anlegen. Dieses hat die ägyptische Kunst nicht gekannt. Sie erfüllt im neuen Reich auch das Relief mit neuem Leben, mit einer ganz merkwürdigen Nervosität des Inhalts; aber sie bleibt in der Form bei der reinen Zeichnung des Flachreliefs und den alten Schulregeln im Entwerfen der Figur.

Wir können mit der Eindringlichkeit, mit der wir die Geschichte der menschlichen Figur deshalb behandelt haben, weil wir glaubten, Neues zur Lösung eines vielbehandelten Problems beitragen zu sollen, nicht den ganzen Schatz der Reliefkunst des alten Reiches durchnehmen; müssen aber noch einiges über die Gegenstandsauffassung und das Klarlegen des Räumlichen im ägyptischen Relief im allgemeinen sagen.

Die Anordnung der Darstellung in übereinander liegenden Streifen, das Stehen der Figuren auf einem einheitlichen Bodenstrich, ihre Verbindung in Gruppen, kurz, all das, was man die Inszenierung des Friesbildes nennen könnte, gehört nicht der Erfindung der ältesten Kunst an, sondern schon einer zweiten Stufe der Konzentration des bildlichen Inhalts, wie wir das an dem Gegensatz der in Streifen verzierten Palette des Nar-mer (Abb. 22) zu der vorausgehenden von Abbildung 21 erkannt haben, wo die Figuren frei durcheinander liegen.

Aber aus ihrer ältesten Zeit bringt die ägyptische Kunst doch noch allerlei Eigentümlichkeiten mit, die weniger sonderbar erschienen wären, wenn man sich früher der Analogien, die auch dafür die Kinderkunst bietet, erinnert hätte.

Denn die älteste Kunst ist nicht ein reines Darstellen des Bildlichen isoliert und bloß um seiner selbst willen, nicht die Darstellung eines Ruhenden und eines Seins, sondern sie ist die Illustration einer Erzählung. Wie Kinder fordern, man soll eine Geschichte durch Zeichnungen begleiten, oder wie sie ihre eigene Zeichnung durch lange Erläuterungen verständlich machen, so daß nur beides zusammen, Bild und Wort, die erstrebte Einheit gibt: so geht ja auch noch mit der reifen ägyptischen Bildszene der Text der Hieroglyphen, zu den Gegenständen und Figuren gehören Titel, Bezeichnungen, Ausrufe, Scherzworte. So haben auch bis tief ins 5. Jahrhundert hinein Figuren griechischer Vasenbilder ihre erklärenden Beischriften und Sprüche.

Im Charakter der Erzählung liegt aber das Aufzählen des einen nach dem andern. Also, was in dem reifen Bühnenbilde später auf ein in einem Blick überschaut werden, auf eine Komposition des einen hinter dem andern angelegt ist, das wird zuerst im Friesbilde nicht nur in einem Nebeneinander gezeigt, sondern es wird auch eine figürliche Einheit als Komplex sozusagen ausgepackt wie der Inhalt einer Spielschachtel und als ein Stück nach dem andern aufgestellt. Das Aufrollen der Gedächtnisbilder folgt der das Gleichzeitige in eine Folge wandelnden epischen Erzählung. Also eine Tierherde, das ist wie in Abbildung 20 ein Tier hinter dem andern und beginnt erst in Abbildung 99 eine wirkliche Herde zu werden. Das menschliche Tun wird zerlegt in seine einzelnen Akte: in Abbildung 97 ist das Schiff eben angekommen, aber oben gehen schon zwei Matrosen, die unten noch bei den Riemen sitzen, davon; die Knechte im Geflügelhof haben zuerst bei den Aufsehern das

Futter in Empfang genommen; nun sind die gleichen in demselben Vogelhaus weiter gegangen und streuen das Futter aus. Gar die Vogeljäger von Abbildung 91, 92 und 101 stehen erst am Seil, dann hocken sie, und dann liegen sie auf dem Rücken. Das schönste Beispiel dieser Erzählungsweise, für die wir die Bezeichnung „komplettierende" übernehmen, ist die Darstellung der Ernte (Abb. 94).

Aus ihrem komplettierenden Charakter lassen sich nun auch andere Besonderheiten der ägyptischen Darstellung, vor allem ihre scheinbaren Versuche von Perspektive erklären. Wir erinnern zuerst wieder an Kinder. Sie zeichnen einen Korb, in dem irgend etwas gebracht wird. Man frägt, was ist darin? So werden sie unbedenklich den Inhalt, der, als im Korb befindlich, nicht gesehen werden kann, auf den Korb oder neben ihn, oder auch in seinen Umriß zeichnen, und ungeduldig werden, wenn man das tadelt. Sie haben auch recht, denn diesen Inhalt kann auch die perspektivische Darstellung nur in einer starken Obersicht und auch da nicht immer geben, das vermag überhaupt nur eine komplettierende. Also sie gibt in Abbildung 90 den Vogelkäfig unter dem Baum, natürlich einen vergitterten oder festwandigen Kasten. Sie zeigt ihn im Durchschnitt, aber auch die Vögel darin. Hinter einander auf einem Tisch liegende Opfergaben (Abb. 88 u. 103) werden so aufgeschichtet, daß jede einzelne in ihrer Breitenausdehnung erscheint. Gefäße und Körbe werden entweder im Durchschnitt als konkave Linie gezeigt, so daß ihr Inhalt sichtbar wird, oder dieser ragt, wie Blumen, Früchte, Töpfe über ihren Rand heraus, gereiht oder aufgeschichtet, so daß das drinnen zum draußen wird.

Aus der Konsequenz dieses in jenen Fällen leicht zu verstehenden Prinzips ergeben sich auch die scheinbar so widersinnigen Komplikationen. Das Wasser in der Fischjagd von Abbildung 89 ist zuerst ein einfacher länglicher Streifen, in dem die Wassertiere wie durch die Scheibe des Aquariums gesehen, in Profilbildern erscheinen. Bei den harpunierten Fischen steigt es aber plötzlich vor den Papyrusstengeln wie ein Berg in die Höhe. Das ist aber die gleiche Aufklappung der Oberfläche wie die der horizontal auf dem Tisch liegenden, aber steil aufrecht auf ihm stehend dargestellten Brote (Abb. 103) und der in der Tafel des Nar-mer (Abb. 22) daliegenden Enthaupteten. Sie will sagen: „Der Fisch kommt eben aus dem Wasser."

Das Vogelhaus ist nicht anders behandelt wie ein Korb, dessen Inhalt gezeigt wird. Es wird im Durchschnitt seines Baues gezeichnet wie vorhin der Käfig (Abb. 90). Da drinnen ist also das Geflügel. Das ist der zweite Teil der Erzählung. Es wird also der Käfig mit den Vögeln gefüllt, so viele Platz haben, nicht als ein von einem Standpunkt aus angesehenes Gruppenbild, sondern eben wie alle übrigen Figuren in Streifen von reinen, übereinander angeordneten Profilbildern. Nun entsteht eine dritte Frage: Was ist denn Merkwürdiges in dem Vogelhaus? Richtig, das Wasserbecken. Es wird also auch dieses gezeigt, indem es einfach in der reinen Aufsicht des Grundrisses in das Haus eingezeichnet wird. Wie primitiv notwendig diese Anordnung ist, kann auch wieder ein Blick auf die Kinderzeichnung (Abb. 16) lehren. Die Figuren haben da noch keine Standfläche gewonnen. Aber auf die Frage, wo denn das Ganze spiele, hat der jugendliche Erzähler die Tannenbäume des Waldes im Saum um die Fläche des Vierecks herumgeführt, „dies ist ein Wald". Genau ebenso legt der Ägypter um das Stellnetz in Abbildung 91 die Sumpfpflanzen; es macht ihm nichts aus, wenn diese unmittelbar daneben, von der Standlinie aufwachsend, normal im Profil erscheinen. Das Netz selbst erscheint wieder in einer Obenansicht, und darin die Vögel wieder wie im Haus.

Abb. 105. Kolossalkopf von einer Statue Sesostris III. (?) Granit. Aus Abydos. 12. Dynastie.
Nach Egypt. explor. Fund, Abydos III, Taf. XII, 5.

Ein Blick auf die Buschmannmalerei (Abb. 17) läßt erkennen, daß von der primitiven Erzählungskunst von Hierakonpolis aus (Abb. 19 u. 20) auch eine andere Entwicklung möglich gewesen wäre als jene, die sich durchgesetzt hat. Denn dort ist das freie Hinstreuen der Figuren über die Fläche durch eine Art von Kavalierperspektive unter eine Einheitsform des Sehens gebracht worden. Die ägyptische Kunst hätte auch diesen Weg nehmen können. Aber gerade in der Ausbildung des Streifensystems von der Palette des Nar-mer (Abb. 22) ab offenbart sich ihr Sinn für Ordnung, für die Standfestigkeit der Dinge. Wie in ihrer Architektur, so entwickelt sie auch in der Zeichnung zuerst die klaren Begriffe von senkrecht und wagrecht, von der Flächenhaftigkeit der Erscheinung, das Gefühl für den Umriß, für die Differenzierung einer bunten Schönfarbigkeit, die sich dem Zweck der Verdeutlichung des Reliefbildes unterordnet. Die verschiedene Ausführung des Bildes, ob reine Malerei (Abb. 100), vertieftes Relief (Abb. 102), flaches erhabenes (Abb. 103) oder in Pastenmosaik eingelegtes, kommt dabei gar nicht in Betracht. In der Ausbildung ihrer Zeichnung können am Anfang Gewebe maßgebend gewesen sein, ja die Absicht und die Wirkung dieser reinen Flachreliefs bleibt bis in die Spätzeit die von Teppichen, die vor dem Mauerkern hängen, ihn nicht selbst angreifen. Aber schließlich ist ihr Charakter doch ein rein plastischer; die zarte Flächenbewegung und das An- und Abschwellen der Konturen mit seiner Schattenberechnung erzielt Wirkungen, welche die ohne Schattentöne arbeitende Malerei nicht erreichen konnte. Auf all dem baut sich die Entwicklung des späteren ägyptischen Reliefs und des griechischen auf.

Die Griechen nachher lassen jene komplettierenden Gegenstandsansichten weg, die ein Ding wie das Vogelhaus aus drei verschieden orientierten Teilvorstellungen zusammensetzen. Aber man möchte die spaßhafte Frage aufwerfen, ob der Ägypter sein Prinzip, das er im neuen Reich zum Teil änderte, zum Teil noch raffinierter entwickelte, unserer europäischen Anschauung, wenn er sie kennen lernen könnte, opfern würde. Er würde seine Erzählungsweise der unseren vielleicht ebenso für überlegen erklären, wie der Chinese unsere mit Schatten arbeitende Malerei als barbarisch empfindet.

Von den verschiedenen Partien der ägyptischen Kunstgeschichte muß die des mittleren Reiches, die lange Zeit sich der Forschung gänzlich entzog, immer noch eine beinahe episodenhafte Behandlung erfahren, die im diametralen Gegensatz zu der Bedeutung ihres Gegenstandes steht. Ist im alten und im neuen Reich die wissenschaftliche Behandlung dem Reichtum, der Vielseitigkeit und den Problemstellungen der Denkmäler noch nicht entfernt nahegekommen, so stellt sich umgekehrt die Kunst des mittleren Reichs nur in Fragmenten vor, von teilweise imponierender Großartigkeit, von einer merkwürdigen inneren Gegensätzlichkeit, sei es der Entwicklung, sei es gleichzeitiger Werkstätten. Sie reichen eben noch aus, ihre Jahrhunderte als ein Heroenzeitalter größter menschlicher und künstlerischer Charaktere erkennen zu lassen, dem das neue Reich verpflichtet ist, wie irgendein Zeitalter höchster Verfeinerung der Kultur dem vorausgehenden starken Geschlecht. Aber wir kennen aus dem mittleren Reich nicht nur keinen einzigen erhaltenen großen Bau (siehe oben S. 47f.), wir haben auch von den großen Reliefzyklen, die für sie ebenso vorauszusetzen sind wie für das alte und das neue Reich, einstweilen nichts erhalten als Bruchstücke, nicht jedes aus einem königlichen Atelier. Die Fresken sind schlecht erhalten, mit geringen Ausnahmen ungenügend publiziert; die große Skulptur spricht in wenigen Funden allerersten Ranges wie in wenigen aus einem großen verlorenen Gedicht geretteten Versen. Aber diese

reichen aus, um eine Menge anderer aus dem mittleren Reich erhaltener Werke als jene Dutzendarbeiten zu entlarven, zu denen man eher hinzulernen muß, als daß man von ihnen lernen könnte.

Wir schicken dies voraus und erinnern zugleich an unsere frühere Darlegung des konservativen Charakters der ägyptischen Kunst (S. 49f.), um den Leser über die Art des folgenden Kapitels nicht zu täuschen. Wir können nicht eine Entwicklung fassen wie im alten Reich. Wie durch den eine Berglandschaft verhüllenden in kurzen Augenblicken zerreißenden Nebel sich dem staunenden Auge plötzlich die Sicht auf die in der Zusammenhanglosigkeit noch gewaltiger erscheinenden Riesen auftut, so können wir da und dort nur einen Blick auffangen in eine bislang in ihrer Entwicklung noch verschlossene Welt. Was wir gewahren, ist freilich von einer Majestät, hinter der das alte Reich wie eine Kinderwelt versinkt.

Wir eröffnen die Betrachtung mit dem in Abydos gefundenen kolossalen Königskopf aus Granit (Abb. 105), der nach seiner Verwandtschaft mit dem in Kairo befindlichen Kolossalkopf Sesostris III. höchst wahrscheinlich als ein Porträt des gleichen Königs, gewiß als eine Arbeit der 12. Dynastie des ersten thebanischen Reichs anzusehen ist.

Wie hat sich das Bild seit dem Dorfschulzen verändert! Nun ist die Sorge in die Menschheit eingezogen, von der es schien, als habe das glückliche Erdenvolk des alten Reichs sie nicht gekannt. Schwermütig und müde wie ein Bild vom Geist des Vaters Hamlets!

Abb. 106. Statue Amenemhet III. Schwarzer Granit. Höhe 1,10 m. Kairo 42014. 12. Dynastie.
Nach Legrain, Statues et statuettes I, Taf. VIII.

In den Porträts der 5. Dynastie war der Mensch gewissermaßen eins mit der Natur; er war wie ein Stück von ihr, und die Geschäftigkeit und der Humor der Mastababilder haben etwas von der Poesie des primitiven Menschen, der Tier und Pflanze wie seinesgleichen nimmt. Aus welchen Abgründen aber von Enttäuschung kommt der umflorte Blick dieser Augen mit tief herabhängendem oberem Lid, der schmerzliche Zug um Wange und Mund, und die welke Würde unter der schwerlastenden Krone von Oberägypten! Wie leicht hatte die Bürde des Alters jener Chephren (Abb. 67) getragen, mit dem offenen hellen Auge und der fröhlichen Sinnlichkeit um Lippen und Kinn! Jetzt aber ist die Greisenhaftigkeit wie zum Symbol geworden der Eitelkeit der durchschauten Welt, und die Körperlichkeit, die im alten Reich ihrer Seele nicht blühend und frisch genug sein konnte, um sie ewig an das Leben zu binden, wird wie eine durchsichtige Hülle, hinter der das schwache Lebenslicht langsam verlöscht. Wüßten wir's nicht aus dem erhaltenen Gedicht, dem Gespräch eines Lebensmüden mit seiner Seele, so wäre von diesem Gesicht allein die neue Gesinnung des Zeitalters abzulesen, der Widerstreit des Geistigen mit der irdischen Form, und ein tiefer, an die Wurzeln der Dinge rührender Pessimismus.

Dieser aber ist in Zeitaltern und Menschen nur die Reaktion eines Selbstbewußtseins, das seines Gegensatzes zur Welt inne geworden ist, und, um diesen zu beseitigen, das ganze Sein aus einem neuen Einheitsprinzip konstruiert. Irgendwo steckt hinter jedem großen Pessimismus ein verletzter großer Wille zur Macht, irgendeine tragische Erschütterung. Je stärker die Resonanz dieses Zwiespaltes im Individuum selbst ist, als desto größer ist die getroffene Leidenschaft seiner Natur vorauszusetzen.

Sucht man in diesem Sinne unter den erhaltenen Werken des mittleren Reichs nach einer Repräsentation jenes vorauszusetzenden starken Willens, dann ist vielleicht keine Physiognomie interessanter als die Amenemhet III., wie sie in der Statue in Kairo aus schwarzem Granit (Abb. 106) gegeben ist.

Das Urbild eines Despoten. Der Körper im typischen Schema gleichgültig, etwas klotzig behandelt, aber doch so, daß eine individuelle untersetzte, etwas zappelige Gestalt charakterisiert ist, am Körper mager, mit starken muskulösen Beinen. In der Anordnung der Figur selbst ist nur der Zug neu, daß die Hände in größter Einfachheit nicht mehr geballt, sondern flach vor die Ecken des steif gebügelten Schurzgewandes gelegt sind, in desssen Mitte eine Schärpe mit Uräusschlangen niederhängt. Bei dieser neuen Tracht war die alte an die Schenkel angeschlossene Armhaltung nicht mehr möglich. Der König tritt mit dem linken Fuß wieder wie Phios I. (Abb. 81) auf fünf, mit dem rechten zurückgesetzten auf vier Bogen, die unterworfene Länder darstellen.

Das von dem königlichen Kopftuch und dem Halskragen umrahmte gealterte Gesicht ist ein Meisterwerk allerersten Ranges. Ein eigensinniger Bauernschädel, breit gebaut, mit hervorstehenden Wangenknochen und eingedrückter Stumpfnase. Welch verbissener Hochmut in dem geschlossenen, breiten, trotzigen Mund mit der verkniffenen Wut um die Winkel. Unter der breiten, gescheiten Stirn ein Augenpaar, tief sitzend, mit großen hängenden Tränensäcken und der merkwürdigen Mischung von Kälte und Berechnung im Ausdruck. Man muß unter Herrscherbildnissen weit suchen, um einen Herrscher, einen Stil und einen Künstler wieder zu finden, die zusammen ermöglichen, eine Majestät so ungeschminkt menschlich einfach wiederzugeben. Freilich, das Herrische ist hier so sehr Charakter, daß der Tyrann sich gerne darin erkennen mochte; aber ihm ist eine suffisante Borniertheit beigemischt, die kein Ägypter, kein griechischer Diadoche und kein Cäsar wieder erlaubt hat, der Nachwelt von sich zu überliefern.

Nun ist es ein besonderer Glücksfall, daß unter den übrigen auf uns gekommenen Bildern dieses Herrschers zwei sind, die als Meisterwerke ebenso hoch stehen, aber in ähnlichem Stil die gleiche Persönlichkeit in jedesmal besonderer Fassung vortragen.

Ich trage nämlich kein Bedenken, in dem herrlichen Königskopf aus schwarzgrünem Schiefer in der Glyptothek Ny-Carlsberg in Kopenhagen (Abb. 107), ein Porträt desselben Amenemhet III., aber aus den ersten Jahren seiner langen Regierungszeit zu sehen, und halte die Übereinstimmung der Züge des einen großen sogenannten Hyksossphinx aus Tanis in Kairo (Abb. 108) auf der einen Seite mit diesem jugendlichen Kopf, auf der anderen Seite mit jener Statue des alten Königs für so groß, daß ich mich der Taufe dieses großartigen Bildes auf Amenemhet III. anschließe. Wir erhalten also eine Skala nicht nur von Porträts der gleichen Persönlichkeit aus drei verschiedenen Lebensabschnitten, sondern von Produktionen des gleichen Stils, in denen derselbe Schauspieler in drei verschiedenen Rollen auftritt. Der Kopf in Kopenhagen (Abb. 107) zeigt das allgemeine realistische Vermögen des neuen Stils, der Sphinx (Abb. 108) die Kraft seiner idealisierenden Steigerung und das Altersbild (Abb. 106) seine höchste naturalistische Charakteristik.

Abb. 107. Porträt des jugendlichen Amenemhet III. (?). Schwarzgrüner Schiefer. Höhe 0,48 m. Kopenhagen, Ny-Carlsberg Glyptothek, A 35.
Nach Photogr. Trydes Fohlag 802.

Man muß den jugendlichen Kopf etwa an dem Ti (Abb. 78) messen, um das neue Leben zu verstehen. Es ist das der dramatischen Kraft der einzelnen Muskeln des Gesichts, deren durch das unablässige Spiel schließlich herausgebildete Form das von dem Willen eines Charakters geformte Modell, die individuelle Physiognomie ergibt. Dieses Leben kennt weder der Ti noch irgendein Porträt des alten Reichs, soweit auch ihre Charakteristik getrieben ist. Die Bilder des alten Reichs sind wie Figuranten lebender

Bilder oder eines Festzugs, die man zwar als verschiedene Typen erfaßt, in deren Zügen aber man nicht lesen kann und will. Jetzt aber handelt es sich um durchgearbeitete Gesichter, wie die von Schauspielern, und man besieht einen jeden auf das Mienenspiel seiner besonderen Rolle hin.

Da entsteht also ein neues Relief von einer aufgewühlten Modellierung, große breite Lichter neben pastosen Schatten. Die Köpfe des alten Reichs sind ganz fürs helle Licht gedacht; vor diesen Werken aber wird man die Empfindung nicht los, als tauchten sie wie Porträts Rembrandts umgekehrt aus dem Dunkeln ins Helle, so stark ist das malerische Leben ihrer Schatten. Ihre ägyptische Ruhe erfüllt sich mit einem Zauber des Dämonischen, den es vor und nach ihnen nicht gibt.

Keine Spur von Ängstlichkeit. Also muß der Stil, bis er zu dieser Reife kommt, eine lange Lehrzeit hinter sich haben, die aufzuzeigen wir einstweilen außerstande sind. Die regierende Rasse hat sich aufgefrischt; nach den verfeinerten Gesichtern vom Ausgang des alten Reichs wieder Rückkehr zu derbknochigen Bauerntypen. Ob irgendeine Beziehung zu Ältestem wie dem Cha-sechem (Abb. 63) vorliegt, kann man fragen, muß sich aber der gänzlich veränderten Naturauffassung bewußt bleiben. Ja, es führt von der Stilisierung des alten Reichs zu dieser überhaupt gar kein Weg. Selbst die größte von jener erreichte Lebendigkeit wie am Schreiber (Abb. 69), Ra-hotep (Abb. 73), Menthesuphis (Abb. 82b) läßt die großen breiten Flächen im Gesicht unaufgelöst, während hier die einzelnen Partien, also das Auge mit seiner Umgebung, der Mund, wie Sonderkomplexe mit einer eigenen Dynamik des Reliefs erfaßt sind, die dann in einem großen Ringen wieder der ruhigen, einheitlichen Grundform unterworfen werden.

Der Kopf des greisen Sesostris (Abb. 105) hat Verwandte, die durch beinahe zwei Jahrtausende von ihm getrennt sind. Denn nicht nur in seinem seelischen Ernst und dem Pathos des Greisenhaften, sondern in der eigentümlichen Flüssigkeit der erschlafften Formen des Gesichts kommen ihm keine Werke näher als die Porträts alter Römer aus den letzten Jahrzehnten der Republik. Nun ist aber sicher, daß der wunderbare Naturalismus dieser Schöpfungen auf die Benützung von Abgüssen nach der Natur, Totenmasken oder auch vom lebenden Menschen gewonnene Formen, zurückgeht, womit nicht etwa gesagt ist, daß sie selbst nichts anderes seien als solch tote mechanische Reproduktionen. Im Gegenteil, der Abguß ist nur das Material, das in der künstlerischen Verarbeitung ein neues Leben erhält, aber ein auf der in besonderer Schärfe erfaßten Modellform aufgebautes. Vielleicht ist nicht einmal nötig anzunehmen, daß ein Naturabguß in jedem Falle verwendet wurde. Durch einzelne auf solch naturalistischer Grundlage aufgeführte Werke konnte das Sehen des Porträts in seiner allgemeinen Tendenz neu bestimmt werden.

Für die Gruppe der Porträts des mittleren Reichs ein ähnliches Verfahren vorauszusetzen liegt deshalb nahe, weil die neuen Funde von Tell el Amarna die Verwendung von Naturabgüssen im neuen Reich sehr wahrscheinlich gemacht haben. Wir kommen also von zwei verschiedenen Seiten her zu der gleichen Vermutung, die das scharfe Gefühl für die mehr oder weniger weiche Natur des Muskels, für die Spannkraft der Haut an diesen Werken und vielleicht auch die eigentümliche Zerfallenheit des Gesichts des Sesostris erklären könnte.

Der jugendliche Amenemhet (Abb. 107) und das Sphinxbild (Abb. 108) stehen sich so nahe, daß man denselben Meister hinter ihnen suchen möchte, soweit innerhalb einer als Ganzes so wenig gekannten Kunst das Aufspüren einer Individualität überhaupt Sinn hat. Steckt wirklich der gleiche Meister dahinter, dann hat er sich im Sphinx selber übertroffen. Denn neben

Abb. 108. „Hyksossphinx" aus Tanis. Porträt Amenemhet III. Schwarzer Granit. Kairo. Maspero, Führer 272. Höhe 1 m. 12. Dynastie.
[Nach Recueil de travaux XV, 1893, Taf. II.]

diesem erscheint der Kopf mit der Krone wie eine Studie, bestimmt, nachher ins Gewaltige übersetzt zu werden.

In Urzeiten, in denen die Menschen die Tiere wie ihresgleichen nahmen, verliehen sie ihnen die eigenen Züge, um ihre Menschenähnlichkeit zu zeigen, und statteten Menschenbilder mit tierischen Organen aus, um die eigene Natur ins Göttliche zu steigern. So entsteht die Fabelwelt von tierköpfigen Göttern und menschenköpfigen Tieren, von Mischwesen und Kobolden, Windgeistern und Fruchtbarkeitsdämonen, Kentauren und Sirenen, Schwanenjungfrauen und Sphingen. Von der Fülle dieser primitiven religiösen Symbolik von mehr-

Abb. 109. Fragmentierte Statuette einer alten Frau. Granit. Höhe 0,56 m. Kairo 42035. 12. Dynastie.
Nach Legrain, Statues et statuettes I, Taf. XXII.

leibigen, vielköpfigen und hunderthändigen Wesen und vielgestaltigen Dämonen konnte die bildende Kunst nur wenige Gestalten aus der lockeren freien Phantastik der Poesie in die reale Welt des räumlich gestalteten Bildes bannen. Auch da, wo ihr die schwierige Aufgabe gelang, Menschenleiber mit Tierköpfen zu verbinden, wie in Ägypten beim falkenköpfigen Horus oder der kuhköpfigen Hathor, oder der Sechmet mit dem Kopf einer Löwin, hat sie nicht eigentlich lebensfähige Gebilde geschaffen. Denn der Tierkopf konnte die menschliche Empfindung nicht ausdrücken, die erst das göttliche Leben der Erscheinung hätte begreiflich machen sollen. Nur da, wo sie umgekehrt verfuhr, einem Tier ein menschliches Gesicht verlieh, wie bei dem Abbild der Seele, dem mit einem Menschenkopf ausgestatteten Vogel, der Sirene, oder beim menschenköpfigen Stier, oder beim Kentauren mit menschlichem Oberkörper geriet sie an ein Problem aus ihrer eigenen Welt. Jetzt war die Möglichkeit bereitet, das Temperament des Tieres im Spiegel menschlicher Empfindung zu zeigen, und umgekehrt, auch dem Menschlichen eine neue Zone zu gewinnen und mehr darzustellen als die bloße Sprache ausdrücken kann, wenn sie das Äußere eines Menschen mit tierischen Eigenschaften, ihn bewundernd oder verkleinernd, vergleicht. Denn nun fließen im Bilde zwei verschiedene Charaktere zusammen. Das Gesicht erhält zu seinem menschlichen einen zweiten Willen, hört nicht auf menschlich verständlich zu sein und spricht doch in einem anderen Sinn, in dem Pathos des Tieres. Es sind denn auch die wenigen Bildungen dieser Art, die der ägyptischen und der vorderasiatischen Kunst verdankt werden, von den Griechen aufgenommen und unsterblich geblieben, dem modernen naturalistischen Rationalismus zum Trotz, der sie zwar kritisieren aber nicht ersetzen kann.

Warum der ägyptische König im Bild des Sphinx erscheint, ist noch nicht aufgehellt. Der Vergleich des Herrn der Welt mit dem königlichen Tier, dem Löwen, liegt nahe: aber

Abb. 110. Katze im Papyrusdickicht. Fresko aus einem Grabe von Beni Hasan. Höhe 0,3 m. 12. Dynastie. Nach Archaeol. survey of Egypt, Beni Hasan IV, Taf. V.

die allgemein poetisch-symbolische Beziehung liefert noch nicht die besondere religiöse Vorstellung, aus der diese Verbindung folgte.

Im Sphinx des Amenemhet trägt der König die Löwengestalt wie ein Gewand. Er behält unter dem Kinn den breiten falschen Bart, auf der Stirn das Band mit dem Uräus; die Löwenmähne liegt um das Gesicht wie ein breiter angetaner Kragen. Es ist also von dem porträthaften Charakter des Königsbildes, das als solches durchaus erkannt sein will, nichts preisgegeben.

Gerade darin liegt nun seine Wucht. Die in anderen Bildern bloß symbolisch vorgetragene Identifikation von König und Löwe mündet in die geistige Charakteristik: löwenhafter Königswille. Was in dem jugendlichen Kopf nur schlummerte als vorhandene aber ungeweckte Energie, die brutale Kraft und die heimliche orientalische Tücke, ist zum Bewußtsein erwacht und angesammelt wie zum Sprung. Desto unheimlicher wirkt das Bild, je ruhiger die Fassade der in einem herrlich gleitenden Relief der Zotteln behandelten Mähne ist; eine zweite glatte Fläche bildet der Strahlenkranz des Kragens. Dann erst hebt das Gewitter an des wie versteckt lauernden Gesichts. Furcht bereitende, allsehende, unergründliche Majestät, wie sie nie wieder ein Königsbild erreicht hat.

Auf gleicher Höhe wie diese Werke steht sonst nur wenig Erhaltenes, beinahe alles Leistungen der Künstler Amenemhet III., durch die wir nur schon Gesagtes wiederholen

Abb. 111. Die Töchter des Tothhotep. Fresko. Figurenhöhe 0,70 m. Kairo. Aus einem Grab von El Bersche. 12. Dynastie. Nach v. Bissing-Bruckmann, Denkm. ägypt. Skulptur, Taf. 35.

könnten. Allein ein Werk, leider nur ein halbzerstörtes Fragment, erlaubt uns noch einen Blick in die gleiche Welt eines großen Naturalismus, die Granitstatuette einer alten Frau in Kairo (Abb. 109). Groteske Häßlichkeit eines alten Körpers! Von der flachen Brust hängende welke Brüste, in der sitzenden Haltung der fette Leib mit dem breiten Nabel in Fettwülsten zusammengeschoben. Das wird nicht etwa verhüllt, sondern absichtlich aufgesucht und gezeigt. Die Stilisierung der Falten ist uns schon in dem Schreiber des neuen Reichs (Abb. 70) begegnet. Im mittleren Reich also ist sie erfunden, im neuen nur als flächig abgeschwächte Konvention übernommen. Dieser Verismus wäre grausam, wenn er nicht so voll großer Form wäre. Eine Probe von dem, was die Kunst der 12. Dynastie in der Darstellung des Körpers vermocht hat, und was sie auch an der Königsfigur hätte zeigen können, wenn die Aufgabe gestellt gewesen wäre. An Mut dazu hat es weder ihr gefehlt, noch dem rücksichtslosen Geschlecht ihrer Besteller. Würde nicht ein Grieche unsere nationalen Denkmäler tadeln, deren Helden alle in Uniformen stecken? Der unangreifbare Typus der stehenden Figur war eben — Uniform.

Wenn einmal die großen Freskenzyklen des mittleren Reichs, die heute nur in den vereinfachenden und entstellenden Aufnahmen der Denkmäler von Lepsius und Rosellini zugänglich sind, neu ediert vorliegen, werden erst genaue Untersuchungen über die Veränderung der Bildertypen des alten Reichs im mittleren möglich sein. Wahrscheinlich knüpft die Darstellung großer historischer Szenen des neuen Reichs an eine ältere, im mittleren Reich ausgebildete Tradition an. Der Sinn für die historische Persönlichkeit, aus dem der Königssphinx von Tanis (Abb. 108) hervorging, hat gewiß auch das allgemeine breite Leben in neuer Absicht erfaßt. Auch da, wo scheinbar nur die überlieferten Bilder des alten Reichs kopiert werden, wird ein neuer Naturalismus und neue Formgewalt zu entdecken sein.

Wir können von den Freskenbildern, die jetzt in den meisten Gräbern an die Stelle der Reliefbilder des alten Reichs getreten sind, nur zwei Proben geben, von denen jede eine besondere Seite der neuen Kunst erkennen läßt. Die Katze von einer Wand von Beni Hassan (Abb. 110) gehört in die gleiche Szene der Jagd im Papyrusdickicht, in der wir in Abbildung 89 die das Vogelnest beschleichende Ratte kennen lernten. So lauert auch diese auf einem gebogenen Papyrusstengel sitzend und späht nach den über den Blüten herumfliegenden

Vögeln. Man möchte sagen, auch das Tier ist, wie die Menschen, bewußter geworden. Auch der Papyrus hat mehr Leben. Im alten Reich steht die Masse der Stengel steil vertikal in die Höhe, so daß die Dolden in strengen horizontalen Reihen übereinander und nebeneinander angeordnet sind. Im unteren Teil des Bildes werden dann ein paar Stengel gebogen, so daß sie die aufrechten Linien deutlich überschneiden. Diese Ordnung ist hier gelöst, Knospen und offene Dolden stehen frei durcheinander, die Dolden neigen sich herüber und hinüber. Da drinnen sitzt nun das Tier, ganz anders katzenartig als im älteren Stil. Der weiche Umriß des glatten Pelzes, die weiße Brust und vor allem der nur in ein paar Zügen angelegte Kopf mit dem bösen, lauernden Blick, darin liegen Qualitäten eines beginnenden malerischen Stils, von dem man nur zahlreichere Proben haben müßte, um seine Tendenz besser zu verstehen.

Das vielbewunderte Bild der Mädchen von El Bersche (Abb. 111) kommt aus einer anderen Gesinnung. Jedesmal, wenn in einer Epoche ein großer Naturalismus eine Zeitlang das Wort geführt hat, setzt eine Gegenströmung ein, die nicht etwa bloß Widerspruch ist, sondern die neue Ordnung der neuen Inhalte. Zuerst gilt das Interesse einer neuen sachlichen Wiedergabe der Dinge, dem neuen Reiz der stofflichen Erscheinung, den Mitteln einer neuen Technik der Illusion. Dann gewahrt die Zeit plötzlich, daß sie sich gleichsam an die Sachen verloren habe, als müßte sie in dem aufgehäuften Reichtum ersticken. Sie will ihn nicht aufgeben, aber ein anderes Leben in ihm erwecken, nicht immer bloß erwerben, sondern wieder einmal besitzen. Sie will die Form der Erscheinung nicht weiter durch schärferes Zergliedern auflösen, sondern sie neu einigen. Was alles zuerst in der Hingabe an die Natur aus ihr erfaßt ist, das erscheint ihr wie wahllos aufgestapeltes Material, und sie sucht eine neue Notwendigkeit der Bewegung, der Fläche und der Linie.

Abb. 112. Männl. Porträtstatuette. Schwarzer Basalt. Höhe 0,39 m. München, Glyptothek 34. 13. Dynastie. Nach Phot. Stödtner.

Dieser Peripetie werden wir auch in der antiken Kunst immer wieder begegnen. Nur ist sie in ihr viel schwieriger aufzuzeigen, weil sie sich viel ruhiger vollzieht, wie in der Gegenwart. Weil zuerst die Umbiegung eines alten Typus in eine lebendigere Form, wie wir sahen, nur in feinen Nuancen und Gradunterschieden geschieht, ist dann auch wieder die Abschwächung und Umkehr nur der größten Aufmerksamkeit vernehmlich. Man wird daher

Abb. 113. Abydos. Tempel Sethos I. Erster Säulensaal von Ramses II. vollendet. 19. Dynastie.
Nach Mariette, Voyage dans la haute Égypte I, Taf. 22.

auch die Mädchen von El Bersche zuerst nur wie einen der Reihenzüge nehmen von Geschenkträgerinnen oder Familienmitgliedern, wie sie im alten Reich (Abb. 98) häufig sind. Dann aber wird auffallen, daß diese Töchter des Tothhotep nicht durch die leisesten Züge untereinander individualisiert sind, während das alte Reich doch gerne so viele kleine lebendige Motive in seinen Aufzügen anbrachte, als es vermochte. Man mag die natürlich geschwungene Linie des von der Hand herabhängenden Lotosstengels bemerken, wie sie die alte Kunst nie so einfach gegeben hat. Dann die auffallenden gestreckten Proportionen, die übertriebene Schlankheit der Figur, die absichtliche Eckigkeit der gebogenen Arme, die steife Länge der herabhängenden mit den überlangen Fingern, die Wiederholung der abstehenden Haarbänder und der um den Hals hängenden Amulette. Kurz, es ist nicht bloß ein Hintereinander gegeben, wie im alten Reich, sondern eine rhythmische Prozession mit der abgewogenen Sprache des Parallelen. Darin liegt aber der größte Gegensatz zu dem Naturalismus des Frauentorsos (Abb. 104). Die Figur ist bewußt ins abstrakt Symbolische umstilisiert. Die Linie des Umrisses war im alten Reich naiv einfach, hier ist sie ein raffiniertes Ausdrucksmittel, um im Gegensatz der geraden und der geschwungenen, der eckigen und runden Konturen, die höchste nervöse Zierlichkeit und Vornehmheit der Mädchen zu schildern. Dabei die größte Delikatesse der Farbe. Der Grund gelblichgrau, von dem sich die duftig weißen Gewänder abheben, das Fleisch braungelb, die Kränze grün, die Amulette bunt, Haar, Wimpern und Brauen schwarz. Größte Sorgfalt der Ausführung, die an den weißen Nägeln der feinen Hände, an der Verschiedenheit der beiden Lotoskränze durch Verwendung von zwei Blütengattungen zu beobachten ist.

Die kleine Granitfigur der Glyptothek in München (Abb. 112), eine derbe Durchschnittsarbeit der 13. Dynastie, ist nicht schwer zu verstehen, wenn man von den Mädchen von El Bersche kommt. Geht bei diesen die Stilisierung auf das Schlanke und Zarte, so sucht sie eine gewisse ruhige Plumpheit, aber ebenso wie dort mit den Mitteln einer abstrakten Einfachheit der Linie und Fläche. Der Körper ist vom Bauche ab mit dem langen Schurzgewand umhüllt, das faltenlos, in ein paar großen, unbelebten Flächen niederhängt und nur mit den koketten, leicht hingesetzten Zipfeln andeutet, daß es Stoff ist. Ebenso einfach in großen Zügen das derbe lächelnde Gesicht mit der kurzen Perücke. Wie sicher sitzen aber Licht und Schatten, breit gegeneinander gelagert, am Gewand durch die steile Kante des Saums geschieden! Die Monumentalität hat einen Einschlag des Schlichten, Behäbigen, beinahe Bürgerlichen. Die Verwandten dieser Figur geben meistens wohlbeleibte Herren. Es ist, als sei die große Leidenschaft des Stils der 12. Dynastie im Abflauen begriffen.

Ägypten ist im alten und im mittleren Reich ein abgeschlossener Staat gewesen. Nicht im allerstrengsten Sinne des Worts. Älteste Beziehungen zu der Kultur des Zweistromlandes wird vielleicht einmal die spätere Forschung deutlicher aufhellen. Schon in den glücklichen Zeiten des alten Reichs mußte die hohe Kultur der reichen Nil-Ebene gegen die Barbaren der angrenzenden Gebirgs- und Wüstenländer durch immer wiederholte Kriegszüge geschützt werden. Der Libyer der nordwestlichen Nachbarschaft ist der alte Erbfeind (Abb. 22), die geschlagenen Feinde (Abb. 63a), die neun Bogen der unterworfenen Völker (Abb. 81, 106 und 115) sind ein Stück der bildlichen Titulatur des Königs. Im Nordosten gehört das semitische Palästina, das Libanongebiet und die phönikische Küste in den Bereich ägyptischer Macht. Im Süden wird die Herrschaft über die Negervölker Unternubiens ausgedehnt.

Ägyptische Flotten befahren das Rote Meer und holen Gold und Harze aus dem „Götterlande" Punt (Taf. V) an der Ostküste Afrikas. Vom Delta aus reichen Verbindungen zu den nördlichen Ländern des Mittelmeers. Diese friedliche und kriegerische auswärtige Politik ist traditionell. Was sie an Bedeutung mit der Auflösung des alten Reichs verlor, wird durch die Energie der Könige des mittleren Reichs wieder gewonnen.

Aber inmitten dieser feindlichen und freundlichen Umgebung bildet Ägypten als Macht, als Staat, als Kulturland, ein Zentrum von so überragender Größe, daß der Gegensatz von Ägypter, dem „Menschen" schlechthin, und Barbar auf beiden Seiten wie ein Stück ewiger göttlicher Weltordnung empfunden ward. Er muß von der Welt des dritten Jahrtausends stärker gefühlt worden sein, als von der des ersten der zwischen Griechen und Orientalen.

In den inneren Wirren nun, die seit der 13. Dynastie das Reich erschüttern und den Kern seiner Macht treffen, die auf einer zentralisierten Verwaltung beruhende absolute Macht des Königtums, tritt mit dem Einfall der Fremdvölker, der Hyksos, ein neues Element in der ägyptischen Geschichte auf. Nicht als ob diese selbst Träger neuer großer kultureller Gedanken gewesen wären. Ihre Rolle war kaum anders als die etwa der Vandalen in Spanien und Nordafrika, nicht einmal so nachhaltig wie etwa die Herrschaft der Langobarden in Oberitalien. Sie können weder an Zahl übermächtig gewesen sein, noch vermochten sie die in uralten Zeiten und in zwei klassischen Blütezeitaltern verankerte Kultur des Nillandes zu erschüttern, oder auch nur zu bereichern. Aber sie waren, ob Kanaanäer oder Chetiter, ein vorgeschobener oder versprengter Teil einer anderen Kultur- und Weltmacht. Sie müssen wenigstens in ihrer militärischen Organisation Träger eines Neuen gewesen sein. Was aber wichtiger und folgenreicher ist, sie erweckten Ägypten aus seiner Isolierung. Wie oft in der Geschichte ein unglücklicher Krieg oder Fremdherrschaft, wurde auch hier die kurze Episode Anlaß zu neuem Sichaufraffen eines lebenskräftigen Volkes. Nicht nur zur Abwehr und Vertreibung des Eindringlings, sondern zu neuer Ordnung im Verfassungsleben des Staats, zu neuer Macht des absoluten Königtums, das hier wie kaum bei einem anderen Volke den innersten Geist des Landes und seine glorreiche Geschichte verkörperte. Dann zu kriegerischer Kraftentfaltung, zu einer neuen energischen auswärtigen Politik, zu einer ungeheuren neuen materiellen Blüte und schließlich zu einer großartigen neuen geistigen, religiösen und künstlerischen Kultur.

Diese Renaissance ist die Leistung der 18. Dynastie. Tuthmosis I. dehnt die Herrschaft bis zum vierten Katarakt aus, Tuthmosis III. (Abb. 114), eine Herrscherpersönlichkeit, der spätere Zeiten den Titel des Großen verliehen hätten, unterjocht Syrien, Palästina und Phönikien, schiebt die Grenze des Reichs bis zum Euphrat vor, und macht Ägypten zum Zentrum der politischen Beziehungen der damaligen Kulturwelt, wie wir sie aus der Korrespondenz von Tell el Amarna und ihren Parallelen aus Boghaskiöi kennen gelernt haben. Diese äußeren Ereignisse, weder den Aufstieg, noch das Verweilen auf der Höhe in der 19. Dynastie, vor allem unter der langen Regierung Ramses II., noch den allmählichen Niedergang unter der 20. Dynastie, haben wir nicht zu schildern. Wir mögen uns aber vergegenwärtigen, daß diese Epoche von beinahe fünfhundert Jahren die erste Blüte einer Weltkultur repräsentiert, und daß sie es erträgt, mit den größten Zeiten der Menschheitsgeschichte verglichen zu werden. An Umfang und Einheit ist erst das Reich Alexanders des Großen ihr wieder gleichgekommen. Ihre Wirkung geht weit über Ägypten hinaus. Was das babylonisch-assyrische Vorderasien ihr verdankt, entzieht sich noch der Beobachtung, aber das Aufblühen der ersten griechischen, der kretischen Kultur, ist nur in ihrer Treibhausluft verständlich. Weiter aber ist der starke

Abb. 114. Oberteil der Statue Tuthmosis III. Basalt. Kairo 42053. Höhe der ganzen Figur 2 m. 18. Dynastie.
Nach Revue de l'art ancien et moderne 20, 1906. Tafel zu Seite 250.

ägyptische Einschlag in der hellenistischen, augusteischen Weltkultur eine Fernwirkung eben jener 18. Dynastie. Vielleicht ist der Luxus überhaupt, das höchste Raffinement der Zivilisation, in der antiken Welt nicht nur zuerst ägyptisch gewesen, sondern auch weiterhin geblieben. Die orientalischen Reiche Vorderasiens rücken immer nur episodenhaft in die Mittelmeergeschichte ein. Ägypten hat allein darin einen ungeheuren Vorteil, daß es dem später wechselnden Zentrum der Mittelmeerkultur immer näher war wie irgendeine andere orientalische

Macht. Babylonien, Assyrien und Persien waren nur durch Karawanenstraßen mit dem Westen verbunden, Ägypten aber durch den Nil und das Meer. Werden die östlichen Reiche Vorderasiens eine Zeitlang dem System der Mittelmeerkultur eingeordnet, so bedarf es nur kleiner Machtverschiebungen, und sie sind wieder ausgeschaltet. Ägypten aber rückt immer wieder in eine führende Vermittlerrolle, so nach dem neuen Reich unter den Ptolemäern, unter den Arabern, in der Gegenwart unter den Engländern. Es ist das seine weltgeschichtliche Situation, die in der 18. Dynastie sich zum erstenmal ausgebildet hat. So enthüllen sich für die neuere Forschung auch seine geistigen Einwirkungen auf den Westen als viel stärkere, als man früher gewahren konnte. Die wirtschaftlichen und rechtlichen Institutionen, die religiösen, philosophischen, mythologischen Ideen, die in der Blütezeit Alexandrias und der römischen Provinz Ägypten sich so stark als besondere Züge im römischen Weltreich und im frühen Christentum durchsetzen, mögen in ihren Wurzeln tiefer in das neue Reich hinabreichen, als man heute noch sehen kann.

Es hat also diese Epoche des neuen Reichs eine uns hier zum erstenmal begegnende Tiefe und Weite der historischen Perspektive. Es handelt sich nicht mehr um ein Winkel- oder Inseldasein einer, für sich betrachtet, wunderbaren Kultur, als welches man die des alten Reichs ansehen kann. Sondern es hebt eine große Bewegung des weltgeschichtlichen Geschehens an, die in die erste höchste universelle Kultur der abendländischen Menschheit einmündet. Vor diesem Hintergrunde äußerer Ereignisse kommt das Bild des Ramses II. in Turin (Taf. III) zu seiner, den Beschauer erschauern machenden Erhabenheit. Hinter seiner majestätischen Ruhe liegt eine Totalität des menschlichen Erlebens, in der die individuelle zeitliche und nationale Begrenztheit beinahe ausgelöscht ist, als sei es das abstrakte Sinnbild der historischen Größe als solcher. Die Dimensionen der Bauten geraten ins Riesige (Taf. II, Abb. 35, 44, 48, 50, 51, 113), weil die Kräfte beinahe einer ganzen Welt in ihnen gesammelt sind, und weil zum Ausdruck kommen sollte, daß hier die Welt regiert wird. Im Vergleich mit einem Saal des Tempels von Luksor (Abb. 35) ist jeder andere nur „Provinz". Es erhalten aber nun auch Bauten, Reliefs und Statuen (Abb. 113, 114) jene unnahbare Ferne, versteinerte Ruhe und stoische Leidenschaftslosigkeit, die sie so stark von den lebensfrischen Werken des alten Reichs (Abb. 67, 69, 73, 80) und des mittleren (Abb. 105, 107) unterscheidet. Der Ewigkeitscharakter der ägyptischen Kunst (S. 61f.) erhält einen neuen Sinn. Nicht bloß die höfische Etikette spiegelt sich darin mit ihrem Gebot der Unterordnung unter Sitte und Zeremoniell, mit ihrem Verlangen, hinter einer Fassade größter Ruhe und Vornehmheit die leidenschaftliche Natur zu verbergen, nicht nur das Bewußtsein von der Bedeutung und Notwendigkeit des Scheins in der Welt und der Anspruch auf Distanz, sondern noch etwas Tieferes: eine fatalistische Gesinnung, die sich immer einstellt, wenn große Menschen und große Zeitalter in der Macht die irdischen Dinge bis auf den letzten Rest ausgekostet haben.

Diese Bemerkung führt uns noch zu einer anderen Beobachtung. Die Kunst des neuen Reichs zeigt außer jenem ihrem weltgeschichtlichen Inhalt noch eine zweite Position, die hier zum erstenmal in der Geschichte deutlich wird. Auch diese kehrt erst wieder in der hellenistischen Zeit.

Nämlich die Kultur wird Last. Das alte Reich war erfüllt von dem Glück der Eroberung und des Genusses (S. 107ff.). Wir haben im mittleren Reich (S. 131ff.) die Zersetzung jener Naivität bemerkt. Das neue Reich ist gewiß, wie in dem formalen Charakter seiner Kunst (S. 148f.), so auch in seiner Gesinnung auf das allerengste mit dem mittleren verbunden. Aber, was wir bei dem fragmentarischen Charakter der Überlieferung im mitt-

Kranich aus den Opfergaben im Totenkult der Königin Hatschepsut Der el-Bahri (Abb. 18, 50). Oberhalle, Südwand, 18. Dynastie. [illegible]

leren nicht verfolgen können, das wird in der 18. Dynastie in einer Pointiertheit des Phänomens deutlich, so daß die Kunst Amenophis IV. (S. 161 ff.) die Gegenwart mehr anzieht, als irgendeine andere Periode dieser vielgestaltigen Geschichte. Sie genießt sich selbst nicht nur in Bildern von Kraft und Gesundheit, sondern von offenbar Krankem. Sie empfindet sich bewußt als etwas Neues. Sie weicht in ihrem Wahrheitssuchen dem Konflikt mit der Tradition nicht aus, sondern vertieft ihn. Sie erfindet einen scheinbar ganz persönlichen Stil, weil sie das Bedürfnis hat, sich zu entschleiern, um rein menschlich zu sein.

Wir glauben nicht, daß die Kunst von Tell el Amarna (S. 161 ff.) eine bloß auf die Persönlichkeit Amenophis IV. gestellte, zufällige Episode war. Eine solche ist im Ägyptischen nicht möglich. Sondern eine Entwicklung, die schon im Beginn der 18. Dynastie und in der Kunst von Deir al Bahri (Taf. IV, V, Abb. 121) einsetzt, kommt mit Amenophis IV. zur Erfüllung ihrer Tendenz. Höchste Verfeinerung, Überreife, Ermattung und beginnende Kraftlosigkeit. Staat und Volk erneuern sich nicht wieder. Unsere Konstruktion der Geschichte der Kunst des neuen Reichs ist gewiß heute durch unsere Funde notwendig einseitig. Denn in diesen tritt die Tell el Amarna-Zeit an Umfang und Qualität überreich hervor. Vor- und nachher sind die Quellen ungleich weniger ergiebig. Die spätere Forschung wird das Bild korrigieren. Sie wird die Konstanz der Entwicklung in Aufstieg und Abstieg deutlicher erkennen können. Nach Amenophis IV. bedeutet die Kunst der 19. Dynastie nicht etwa plötzliche Umkehr und Abkehr, sondern allmähliche Verarbeitung und Beruhigung. Kein wesentlich Neues.

In dem Zeitaltern der Überreife eigentümlichen Reichtum innerer Strebungen liegt eine große Schwierigkeit für das historische Verstehen und Darstellen. In archaischen Zeiten wie dem alten Reich, dem griechischen sechsten Jahrhundert und dem romanischen zwölften, geht die Entwicklung auf gerader Straße in scharf herauszuarbeitender Klarheit auf ihre Ziele los. In Zeiten reifer Kultur, wie im griechischen vierten, im römischen zweiten nachchristlichen, im achtzehnten Jahrhundert des Rokoko, wirkte eine Fülle von teilweise gegensätzlichen Tendenzen sich aus. Die Kompliziertheit ist eine Eigenschaft der Charaktere solcher Zeiten. Wer, um sie zu verstehen, die Antithese und den Widerspruch auflöst, und die Mannigfaltigkeit auf wenige Grundzüge rationell zurückführen will, der zerstört das Problem. Darauf machen wir besonders aufmerksam, daß nicht etwa unsere Schilderung, in der wir versuchen, einige Hauptzüge dieser großen Kunst herauszuarbeiten, mißverstanden werde. Es wirken auch, wie im alten Reich, im neuen verschiedene Schulen nebeneinander mit verschiedenen Zielen, und hier zuerst wird es vielleicht einmal gelingen, den Stil einzelner Künstlerpersönlichkeiten schärfer zu bestimmen.

Versuchen wir zuerst, die Veränderungen des inhaltlichen Charakters der Darstellungen aufzuzeigen. Ihre äußeren Bedingungen sind die gleichen wie früher: Zyklen von Grabfresken und Reliefs, repräsentative Szenen des Verkehrs der Könige mit den Göttern an den Tempelwänden, Statuen als Grab- und Votivfiguren. Aber hier setzt nun ein neuer, eigentlich historischer Stil ein (s. oben S. 112). An die Stelle der früheren typischen Schilderung tritt eine das einzelne historische Ereignis bewußt aufsuchende Darstellung (Abb. 123, 125, 131—133). Die Ereignisse der äußeren Politik des Reiches werfen ihren Reflex auf die Bilder. Kriegszüge, Beutezüge gegen die Fremdvölker, bestimmte Szenen von Sieg und Unterwerfung werden Hauptthemen. Die ägyptische Kunst besaß von Anfang an ein scharfes Auge für den Gegensatz der äußeren Erscheinung zwischen Barbar und Herrenvolk (Abb. 21, 22). Aber der Sinn für das objektiv Charakteristische ist jetzt außerordentlich gesteigert. Fremde Rassen werden Gegenstand des künstlerischen Studiums. Besonderheiten der Tracht

der Körperhaltung, der Gesichtszüge werden so scharf festgehalten, daß diese Darstellungen des neuen Reichs für uns zu der ersten wichtigsten Quelle geworden sind für das Aussehen der in der zweiten Hälfte des 2. Jahrtausends im südöstlichen Teil des Mittelmeeres neu auftretenden Völker. Fremde Tiere, Pflanzen, Bauten (Taf. IV, V) werden mit einem so sachlichen Interesse geschildert, daß man aus den Darstellungen auf eine geographisch-ethnographische Literatur schließen möchte, wie sie in griechischen Zeiten aus dem Zusammenstoß mit fremden Völkern und aus kriegerischen Expeditionen entstanden ist. Dieser neue starke Sinn für die Realität herrscht allgemein. Man sieht nicht nur die Fremden schärfer an, sondern auch sich selber. Der Typus der ägyptischen Gesichter wird bestimmter und knapper. In der Darstellung des Trauergefolges auf dem Relief Abbildung 46 sind nicht direkte Porträts gegeben, aber das verschiedene Verhalten der Einzelnen, die vornehme Zurückhaltung, das Beobachten der klugen Gesichter gibt einer solchen Prozession eine früher ungekannte Lebendigkeit. Der blinde Sänger (Abb. 126) mit der Darstellung des erloschenen Auges ist ein Vorläufer der hellenistischen Homerporträts. Pflanzen und Tiere (Abb. 122, Taf. VI) werden aufs neue Gegenstand des künstlerischen Entzückens. Es beginnt die Geschichte der Darstellung des Pferdes (Abb. 122, 124b), mit dem Ägypten durch die Hyksos bekannt wurde. Den größten Gewinn aber zieht aus dieser realistischen Bewegung das Porträt (Abb. 114—118, 127, 129, Taf. III). Man darf dabei nicht vergessen, daß alle diese einzelnen Aufgaben schon vom alten Reich in Angriff genommen waren (s. oben S. 8ff.). Man wird kaum irgendein Stück ägyptischer Welt finden, das nicht schon dort entdeckt wäre. Aber die neue schärfere Beobachtung und der größere Effekt von Lebendigkeit haben doch einen inneren Grund: Die Dinge werden psychologisch viel tiefer erfaßt (s. unten S. 156).

Freilich, der Zauber der Naivetät der Reliefs des alten Reichs ist verschwunden. Es gibt im Porträt keinen so alten, würdigen, fröhlichen Bauern mehr, wie den Dorfschulzen (Abb. 80), auch keine robuste Brutalität mehr, wie die Bilder Amenemhet III. (Abb. 106). Die Kunst ist höfisch geworden. War sie das zwar auch schon früher, so ist sie es jetzt in anderer Art. Im alten Reich ist nicht das eigentliche Hofleben dargestellt. Der König führt Kriege, geht auf die Jagd und ist Gutsherr wie andere Feudalherren auch. Nur der Umfang seines Daseins ist größer. Im neuen Reich, am meisten in der Kunst von Tell el Amarna aber (Abb. 123, 124b), rückt er ins Zentrum. Nicht bloß das äußere Tun wird dargestellt, wie in den Schlachten- und Jagdbildern (Abb. 131—133), sondern das königliche Sein. Das Leben im Palast, Ausfahrt (Abb. 124b), Tempelbesuch, Audienzen und das Glück der königlichen Gnade (Abb. 123). Schon in der bloßen Komposition ist das deutlich. In dem Bild aus dem Grab des Ay (Abb. 123) nimmt der Teil des königlichen Palastes, von dessen Balkon aus der König mit seiner Familie Auszeichnungen verteilt, die ganze eine Hälfte der Komposition ein. Das Prinzip, daß die Hauptfigur einer Darstellung, auf die sich alle übrigen Teile beziehen, überragend groß gegeben wird, ist alt (Abb. 89). Hier ist es auf die Spitze getrieben. Es ist aber dabei eine der älteren ägyptischen Zeichnung fremde, annähernd richtige Unterordnung der Figur unter den architektonischen Prospekt erreicht. Das Ehepaar Ay und die Hofleute erscheinen klein unter der riesigen, der Königsloge vorgelagerten Halle. Das Bild ist überhaupt nicht mehr in der Reihenerzählung gleichwertiger Streifen gegeben, wie die alten Mastabareliefs (s. S. 112ff.), sondern vom König, als dem nächsten und wichtigsten Ziel des Interesses ab, ist in der abnehmenden Größe der Figuren eine Entwicklung vom Nahen zum Fernen gegeben, bis zu den außen wartenden Wagen und dem im Verhältnis zum Palast klein gegebenen Pylonentor, dem Eingang in den Königshof, mit dem Wappen des

„Sonnenkönigs" darüber, den in Hände göttlicher Gnade ausgehenden Strahlen der Sonnenscheibe. In dieser neuen Einheit der Komposition, die eine merkwürdige Verbindung der alten komplettierenden Erzählungsart mit Versuchen von Perspektive zeigt, stellt sich gewissermaßen die neue, straffe monarchische Organisation des Reiches dar.

Durch dieses Hervortreten des höfischen Lebens wird nun der Charakter der Grab- wie der Tempelkunst noch stärker in der Richtung auf eine reine Gegenwartskunst verwandelt, als im alten Reich. Darstellungen wie die der Ordensverleihung (Abb. 123) oder der Ausfahrt des Königs (Abb. 124b), mit denen der Höfling sein Grab ausstatten ließ, weil sie den höchsten Momenten seines Lebens galten, hatten mit dem alten Gedanken der symbolischen Repräsentanz des Lebens im Jenseits wirklich nichts mehr gemein. Es wird also auf der einen Seite die Kunst im allerhöchsten Maße diesseitige Abbildkunst des Lebens, das man in vollen Zügen genoß, in Tänzen, Gelagen, Gartenfesten, Staatsfesten wie das Paris oder Venedig des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Auf der anderen Seite behalten aber auch die alten religiösen Institutionen um so mehr ihre Macht, als auch ihnen der neue ungeheure Reichtum zugute kam. Das Vermögen der Tempel wächst durch Stiftungen, der Luxus der Grabriten nimmt nicht ab. Es bildet sich allmählich ein neuer, besonderer hieratischer Stil aus (Abb. 131), eine konservative, archaistisch zurückblickende Kunst, welche das innerlich so einheitliche alte Reich nicht kannte.

Einmal nämlich lag es im Wesen der Restauration des Reiches nach der Hyksosepisode, daß man wieder mit der klassischen Zeit der ersten Größe Ägyptens Verbindung suchte. Wofür etwa die älteste archäologische Unternehmung charakteristisch ist, die Ausgrabung des großen, vom Sand der Wüste verschütteten Sphinx bei den großen Pyramiden durch Tuthmosis IV. Die alte Zeit, in der Literatur beson ers die Muster des mittleren Reiches, wird die Zeit guter und weiser Menschen.

Zum anderen bringt es die neue weltpolitische Stellung und die stärkere Anspannung des königlichen Absolutismus mit sich, daß das Bedürfnis einer strengen, vornehmen, zeremonieusen Kunst der Repräsentation nach außen entsteht. Die riesigen Festzüge, Opfer und Kultriten wie sie in Deir el Bahri, Abydos, im Ramesseum usw. erscheinen, bilden in ihrer konventionellen Feierlichkeit einen merkwürdigen Gegensatz zu der lebhaften Intimität, mit der das Privatleben in den gleichzeitigen Gräbern geschildert ist. Die Kultur war sehr alt, die Religion längst nicht mehr verständlich. Es entstand schon für das neue Reich, nicht erst für uns, der Zauber des Geheimnisvollen der Vergangenheit, der nun in beabsichtigter konservativ-romantischer Tendenz gepflegt wird, so wie etwa im 19. Jahrhundert der „Zauber des frommen Mittelalters".

Darin besteht die in Worten nicht auszuschöpfende Wirkung der Statue Ramses II. in Turin (Taf. III). Das Porträt als solches mit den feinen Zügen der Individualität, den zarten Wangen, dem spitzen lächelnden Mund, der gebogenen Nase, und der jugendlichen Liebenswürdigkeit des gütigen Gesichts ist verständlich nur aus der naturalistischen Bewegung der 18. Dynastie. Es steht den Porträts Amenophis IV. (Abb. 127) immer noch nahe. Aber diese Lebenswärme, das Deutlichwerden einer vielleicht zarten menschlichen Herrschernatur ist nur ein in dem Eindruck mitschwingender Unterton. In der Noblesse des Ganzen, in der unbeweglichen Ruhe, dem gleichmütigen zeitlos Vor-sich-hinsehen liegt eine unangreifbare Undurchdringlichkeit des Majestätischen.

Nun ist dem Religiösen ein formelhafter Stil schon deshalb eigen, weil es sich nicht wie das übrige Leben geistig kulturell auffrischen konnte. Die innere Verjüngung durch die Auf-

nahme des neuen Ethos neuer Zeiten, die griechischen religiösen Bildungen ihre Unsterblichkeit sicherte, war der ägyptischen Religion versagt. Je stärker Lebenskraft und -lust in den Menschen des neuen Reiches pulsierte, als desto schemenhafter mußten Götterbilder wie die auf den Opferdarstellungen Sethos I. (Abb. 131) empfunden werden. Nachdem der Versuch Amenophis IV., die Religion in einem monotheistischen Staatskult pantheistisch zu vergeistigen, an der Reaktion der Orthodoxie der alten Götter gescheitert war, gab es kein Gegengewicht mehr gegen die Erstarrung. Das Bildwerk verliert allmählich seine Kraft, wie ein Spinngewebe überzieht es in Abydos (Abb. 113) Säulen und Wände. Die Wiederholung der unverstandenen Formel kann über den Verlust an innerer Kraft nicht täuschen. Es erhält auch das Totenwesen im neuen Reich schließlich jene scheinbar geheimnisvolle, aber durch die Häufung unverstandener Symbole, Götterreihen und Sprüche doch inhaltleere Bedeutung, in der alle treibende lebenskräftige Bewegung schließlich erstickte.

Vielleicht ist auch dies ein Zeichen der neuen Zeit, daß neben dem Überwuchern im Äußerlichen des Religiösen, sich auf der anderen Seite eine Befreiung davon ergibt. Denn die herrlichen Geräte, von denen Abbildung 120 eine kleine Auswahl gibt, sind Gebrauchsgegenstände, schön rein für sich selber, wie dekorative Meisterwerke der neueren Zeit. Und so haben in dieser an Widersprüchen so reichen Epoche Porträts, Fresken und Reliefs (Abb. 117, 122, 127—129) auch darin eine beinahe moderne Unbedingtheit und Zugänglichkeit, daß eine Weile wenigstens ihre tektonische und religiöse Gebundenheit ganz aufgehoben erscheint, als kämen sie aus einer rein nur in ihren eigensten Absichten der Darstellung folgenden Kunst.

Unter den in den Museen aufgestapelten ägyptischen Funden nehmen, nach der Zahl geschätzt, die aus dem neuen Reich stammenden weitaus den ersten Platz ein. Unter diesen und den in Ägypten an Ort und Stelle wieder aufgedeckten Monumenten, ist trotz der Masse von Durchschnittsarbeiten die Menge von Werken allerersten Ranges außerordentlich groß. Ja, man wird sagen dürfen, daß besonders in der 18. und 19. Dynastie das Durchschnittsniveau der Kunst, verglichen mit dem alten Reich, überhaupt ein hohes ist. Den Reichtum dieser neuen Blüte, die Mannigfaltigkeit ihrer Probleme, den Stilwandel unter den einzelnen großen Regenten wird erst eine zukünftige ausführliche Geschichte der ägyptischen Kunst schildern können. Die notwendige Auswahl, die wir geben dürfen, kann die Aufmerksamkeit des Lesers nur auf einzelne Teile des großen Schauspieles lenken.

Ganz anders als die Kunst des mittleren mit der des alten Reichs ist die des neuen mit der des mittleren verknüpft. Der Realismus der Werke der 12. Dynastie bedeutete ein total Neues nach dem alten Reich. Die 18. Dynastie aber ist in einer durch den Hyksoseinfall kaum gestörten künstlerischen Praxis mit dem mittleren Reich verbunden. Sie beginnt nicht etwa mit einem rückwärts gewandten Klassizismus, wie man manchmal gemeint hat, sondern mit einem von Lebenskraft und Wärme erfüllten Stil, in dem das hohe Selbstgefühl der Epoche deutlich genug ist.

So allein ist das wunderbare Bild jenes großen Königs Tuthmosis III. (Abb. 114) zu verstehen. Die Statue gibt eine hohe, elastisch schlanke Figur in dem alten, von Phios I. (Abb. 81) her bekannten Motive, über die neun Bogen der unterworfenen Völker hinwegschreitend. Der Körper, wie das auch in Abbildung 114 deutlich wird, von einer schönen Saftigkeit des schwellend vorgetragenen Fleisches, die keine Figur des alten oder des mittleren Reiches besitzt. In dem herrlichen Kopf aber, der die Krone von Oberägypten mit dem Uräus trägt, ist der neue Stil klar ausgesprochen. Ein auf die schärfste Akzentuierung

Abb. 115. Statue Tuthmosis III. als Nil. Schwarzer Granit. Kairo 42056.
Höhe 1,52 m. 18. Dynastie.
Nach G. Legrain, Statues et statuettes, Taf. XXXII.

des Individuellen gestelltes Porträt. Die große, energisch vorspringende Habichtsnase, das knappe, kurze Kinn, die vorstehenden Wangenknochen, die schmale Stirne, das sind dem Dargestellten eigene Züge. Aber diese sind nicht einem allgemeinen Idealbild zuliebe unterdrückt oder abgeschliffen, sondern sie werden sozusagen groß genommen, um die Charakterdarstellung darauf aufzubauen. In dieser mutigen, großzügigen, auf der Natur beruhenden, aber sie steigernden Breite des Stils sehen wir die Nachwirkung der Kunst des mittleren

Reiches. Dergleichen war nicht, wenn die Entwicklung unterbrochen gewesen wäre, durch bloße Nachahmung der älteren Vorbilder zu schaffen. Sondern diese innere Kraft und Sicherheit der Gestaltung ist nur aus einer von der Kunst der Künstler Amenemhet III. (Abb. 106 bis 108) her weiterlaufenden ungestörten Tradition zu erklären.

Zugleich ist aber in diesem Porträt ein anderes neues Element bemerkbar. Der Amenemhet III. (Abb. 106) wirkt bäuerisch daneben. Nicht bloß, weil er eben so ausgesehen hat. Sondern seine Kunst fand ihre Lust dabei, die Derbheit der Form und des Charakters herauszuarbeiten. Jetzt aber erfüllt sich der Stil mit einem merkwürdigen neuen Adel. Die hohe Krone lastet nicht mehr, wie in Abbildung 105 und 107, die kleinbürgerliche Behäbigkeit von Werken wie Abbildung 108 ist überwunden. Das Haupt wird frei und leicht getragen. Die Linie des geistreichen Profils, die von der Königskrone aufgenommen wird, hat eine herrliche Kühnheit, das scharfe klare Auge nimmt sein Ziel fern, und in den sonnigen Mut des Antlitzes mischt sich jenes ausdrucksvolle Spiel der Mundwinkel, das ebenso Lächeln wie Entschlossenheit bedeuten kann, das wir am Bilde Ramses II. (Taf. III) fanden, und das nachzuahmen, die griechischen archaischen Künstler so gereizt hat. Betrachtet man allein das so individuell durchgebildete Ohr, so hat man den Beweis für das außerordentlich eindringliche Studium der Natur, aus dem dies neue reiche Leben der Form quillt. Aber die Stilbildung verfährt nun doch ganz anders wie im mittleren Reich. Die aufgewühlte Aufregung, von der das Jugendbildnis und der Sphinx Amenemhet III. (Abb. 107, 108) voll waren, ist gedämpft. Das Relief, wie dies so schön in unserer Abbildung 114 zu sehen ist, bekommt jene Ruhe der Lichtführung, in der die Einzelheit ganz der Herrschaft weniger großer Flächen untergeordnet ist.

So hat sich das alte ägyptische Ideal der strengen Form mit neuem Inhalt erfüllt. Die Einigung der Form in wenigen großen Flächen ist altes Prinzip (S. 57ff.), der figürliche Typus ist alt (S. 80ff.), ja auch die dekorative Wirkung der hohen Königskrone ist früh erprobt (Abb. 63). Nun dient aber die alte Formel als Gewand, um die reiche, komplizierte Persönlichkeit eines neuen Zeitalters zu bekleiden, und plötzlich ist, was starre Fessel schien, neu vergeistigt. Es liegt etwas Überwältigendes in dem Gewahrwerden dieses Prozesses, des Ringens der jüngeren Kunst mit der alten Form, des Herausarbeitens der Physiognomie eines neuen Geschlechts gegen den Widerstand der Überlieferung. Es ist, als ob uralte Felsenbetten sich plötzlich wieder mit der Gewalt der Frühlingsgewässer füllten, als ob die Weisheit eines alten Menschen sich mit der Kraft und Leidenschaft eines Jünglings vermählte. In dieser sich immer erneuernden Einigung von Vergangenheit und Gegenwart besteht die Größe der ägyptischen Kunst, darin ihre Überlegenheit über jede andere. Der Verfasser bekennt gerne, daß er jedesmal, wenn dies Gegenwirken und Zusammenwirken alter und neuer Kräfte zu einem Meisterwerk sich verdichtet, geneigt ist, die betreffende Leistung für die absolut höchste der ägyptischen Kunst anzusehen.

Von der größten äußeren Ruhe getragene Souveränität, die von der stärksten inneren Leidenschaft erfüllt ist, und sie verhüllt, wie wir sie an dem Bilde des Tuthmosis zuerst gewahrten, das ist der Charakter der ganzen Kunst des neuen Reiches. In jedem großen Werk dieser Epoche zeigt sich eine neue Mischung der Elemente. Das Fragment Abbildung 115 gibt ein anderes Bild des gleichen Herrschers. Der König als Nil. Ausschreitend, unter dem rechten Fuß sind wieder vier Bogen der unterworfenen Völker sichtbar, trug er eine Opfertafel wie Abbildung 62 und 116. Diese ist als frei vorgehalten zu denken. Der von der Basis aufragende Steinklotz, aus dem der untere Teil der Figur nur als

Relief heraustritt, ist stehen gelassen, um an ihm die von den Händen und der Tafel des Gottes herabhängenden Opfergaben darstellen zu können: Im Winkel gegen den Leib eine Lotosblüte, dann zehn zusammengebundene Enten, mit den Köpfen abwärtshängend, nacher Sträuße von Lotosblüten, darunter hervorkommend ein dickes Ährenbündel, an dem zwei fette Wachteln angebunden sind. Unter den Enten eine neue Reihe, über der Basis eine dritte niederhängender Lotosblüten. Von der Basis aber sprießen vier „Lilien"stengel auf, die Wappenpflanze des südlichen Teils des Reichs.

Ein Werk von wunderbarer Zartheit. An dem schlanken, durchgebildeten, elastischen Bein mag man sich den Stil der Statue Abbildung 114 vorstellen, von der wir nur die Seitenansicht des Oberkörpers gezeigt haben. Welch ein Gefühl für den Umriß, die schwellende Kraft des Muskels, weit über das Können des alten Reichs (vergl. Abb. 81) hinaus. Und nun haben die Blumen, Früchte und Tiere ein mysteriöses Leben in ihrem Beisammensein der dekorativen Bindung. Das Neue daran ist zuerst die technische Anlage des Reliefs als solchem. Die Erinnerung an die Jagd in der Sumpflandschaft, an die Opfergaben der Mastabareliefs (Abb. 88, 89 u. 93) macht klar, daß das einzelne Motiv von Tieren und Pflanzen in seiner gegenständlichen Deutlichkeit längst gefunden war, und die Stele des Königs „Schlange" (Abb. 23) haben wir an den Eingang unserer Betrachtung wie als ein Motto gesetzt, zum Zeichen der dauernden Herrschergewalt symbolischer Stilisierung in dieser Kunst. Nun aber ist folgendes zu beobachten: Das ganze ältere Relief des alten und mittleren Reichs ordnet seine Bilder in einem gleichmäßigen Flachrelief, wie in einer von dem Grund leicht ausgehobenen Zeichnung an, in der nur geringe Schwankungen von Höhe und Tiefe zugelassen werden. Der Schatten spricht stark im Kontur, ist

Abb. 116. Statue Amenophis II. Grauer Granit. Kairo 42073. Höhe 1,20 m. 18. Dynastie.
Nach G. Legrain, Statues et statuettes, Taf. XLIII.

aber nicht verwendet, um Gegensätze in der Körperlichkeit der nebeneinander aufgereihten Dinge herauszuarbeiten. Das Relief an dieser Statue des Tuthmosis III. verfährt darin anders. Zuerst gibt das Bein der Figur mit der stark herausgetriebenen, in sich reichen Modellierung eine höchste breite Fläche. In einer zweiten tieferen liegen die zusammengebundenen Enten mit den vom Grund scharf herausgearbeiteten Köpfen. In einer dritten sind, wieder mit feiner Abstufung, die Blüter angeordnet, von denen sich durch stärkere Rundung der Fläche die Wachteln abheben. Beobachtet man weiter die Delikatesse, mit der etwa das Ährenbündel zeichnerisch gegeben ist, den Gegensatz, mit dem in die strenge lineare Ordnung des Blütenornaments die dichte, aber doch auseinandergefaltete Masse des Geflügels niederhängt, so erhält man einen Schlüssel zu der musikalischen Wirkung dieser zuerst scheinbar verwirrenden, nachher aber als so gesetzmäßig zu erkennenden Komposition. Die starke Bewegung des Reliefs ist uns zuerst bei den Porträts Amenemhets III. (Abb. 107 u. 108) begegnet. Sie wird uns auch weiterhin als der tiefste Grund der großen neuen Technik der Kunst des neuen Reichs erscheinen.

Wenn man innerhalb der 18. Dynastie versucht, die Kunst in einzelne, voneinander zu unterscheidende Epochen zu trennen, dann würde die Zeit Tuthmosis I., der Hatschepsut, der Erbauerin von Deir el Bahri (Abb. 48, 50 u. Taf. IV, V) die erste Kurve des neuen Anstiegs enthalten, die Kunst Tuthmosis III. und Amenophis II. eine zweite Periode, in der sich der neue Stil in seiner Größe zum ersten Male rein erfüllt und zu einer gewissen Ruhe gelangt. Eine neue Bewegung setzt dann wieder mit Amenophis III. ein, und diese vollendet sich im Stil der Werke Amenophis IV. Damit ist wieder eine Höhe erreicht, von der das Ende der 18. Dynastie und der Übergang zur 19. einen Abstieg bedeutet.

Die Figur Abbildung 116 nehmen wir als eine dekorative Durchschnittsleistung im Sinne unserer früheren Ausführungen (S. 71f.). Dem Porträt fehlt die Prägnanz des Individuellen, dem Körperlichen die grazile Beweglichkeit von Meisterwerken der Epoche. Der breite Steinsteg, durch den die Opfertafel mit den Oberschenkeln verbunden bleibt, stört die plastische Entfaltung des Motivs. Aber gerade als Durchschnittsarbeit gibt das Werk Aufschluß über den Geist seiner Zeit, wobei wieder zum Vergleich an eine alte Lösung eines verwandten Themas (Abb. 61) zu erinnern ist. Reines Glück in dem der Gottheit selbstbewußt zugewandten, frei aufgerichteten Gesicht. Sonnenhafter Glanz liegt über der Figur; mit dem Chephren (Abb. 72) verglichen, ausströmendes Gefühl innerer Freiheit. Würde die Gestalt aufstehen, so würde sie schlank und hoch gebaut sein und in ihrer von zeremoniöser Würde freien Heiterkeit das jugendliche Siegesbewußtsein eines welterobernden Geschlechts demonstrieren.

Wir sind in unserer Darstellung seit der Nofrit der Kalksteingruppe (Abb. 73) keinem hervorragenden Frauenbilde mehr begegnet. Wir hätten, wenn uns nicht der Raum fehlte, einige andere bedeutende Frauenbildnisse besprechen können, deren schönste in Gruppen mit dem Gatten oder Vater vereinigt vorkommen. Aber wir hätten keine neuen, von der Nofrit abweichenden Ideen des Stils kennen gelernt. Es ist für die Haltung des alten Reichs bezeichnend, daß in den Mastabareliefs das Leben des Mannes in einer Fülle von Digressionen und mit der größten Lust am Erzählen geschildert wird, daß wir aber kaum einen Blick in das intimere Leben der Frau tun dürfen. Sie begleitet ihren Mann, die Mädchen sitzen mit im Boot, schöne Töchter paradieren (Abb. 111), Tänzerinnen tanzen (Abb. 88), Frauen bringen Opfergaben (Abb. 98), aber sonst erfahren wir mit seltenen Ausnahmen aus der Zeit vom Ende des alten Reichs gar wenig.

Im neuen Reich bedeutet schon, rein äußerlich angesehen, die im einzelnen ungeklärte

Rolle, welche die Königin Hatschepsut in den Thronstreitigkeiten der drei Thutmose spielte, eine neue Konstellation. Eine Frau ringt um die Herrschaft, wird zeitweilig als Alleinherrscherin, dann als Mitregentin anerkannt, sichert in einem ungeheuren Bauunternehmen (Abb. 48, 50), auf dessen Reliefs sie selber als Mann erscheint, ihren Ruhm. Sie ist die erste große, als Persönlichkeit zu erkennende Figur in der Geschichte der Frau.

So ist nun auch die Frau in der Kunst ein neues, mit dem neuen Reich beginnendes Kapitel. Das Frauenleben hat nicht nur in den Reliefs und Fresken der Gräber eine größere Bedeutung, Königin und Prinzessinnen erscheinen aktiv im Leben des Königs (Abb. 123), und Frauenbilder, erlesene Meisterwerke, in einer Fülle, die wir nicht schildern können, treten auf als höchste Leistungen der Kunst, denen man die Liebe der Erfindung ansieht, die sie diesem neuentdeckten großen Bereich menschlicher Schönheit schenkte. Frauenschönheit wird der Inbegriff des Lebensgenusses, des Luxus, auch der Dekadenz der Zeit.

Hier nun tun sich die größten Überraschungen auf. Es ist bezeichnend, daß einer der besten Kenner der ägyptischen Kunst den Statuettentorso einer nackten Frau (Abb. 130), ein Meisterwerk der Kunst Amenophis IV., für unmöglich innerhalb der ägyptischen Kunst erklärt und erwägt, ihn der griechisch-hellenistischen Kunst zuzuweisen. Der ägyptische Stil erreicht also Lösungen, die mit dem Vollendetsten konkurrieren, was griechische Kunst vermocht. Die Kunst benützt nicht nur eine Möglichkeit, ihr Darstellungsgebiet zu erweitern, sondern sie kann sich hier auch mit einer ihr sonst nie verstatteten Freiheit äußern, weil sie weniger durch die Fesseln der Tradition aus großen früheren Leistungen gebunden war.

Hierzu kommt noch etwas anderes. Die innere Bewegung einer Epoche, die Gegensätzlichkeit von Zeitaltern zeigt sich in der Kulturgeschichte der neueren Zeit deutlicher in den Äußerungen der Frau, wie in denen des Mannes. Dieser ist stärker an die immer gleich durch die Jahrhunderte dauernden Aufgaben des Staats, der gesellschaftlichen Berufe, der Weiterbildung wissenschaftlicher Ideen gebunden. Sein Leben besitzt daher eine Konstanz des Objektiven, an der die veränderliche Subjektivität neuer kultureller Einstellungen wohl umformend mitarbeitet, aber auch abgeschwächt wird. Aus verschiedenen Jahrhunderten stammende antike männliche Porträts etwa sind durch dieses gemeinsame Objektive so stark zusammengehalten, daß erst eine tiefgehende Analyse die auf der Verschiedenheit der kulturellen Situation beruhenden Unterschiede der psychologischen Struktur zu erfassen vermag. Besonders im Ägyptischen ist die äußere objektive Fassung der Figur, die wir früher (S. 138) ihre Uniform genannt haben, deshalb von so großem Widerstand gegen die ein neues Subjektives ausdrückende Veränderung erfüllt, weil die objektiven Bedingungen und Aufgaben der ägyptischen Kultur beharrten.

Die Geschichte des Frauenbildnisses aber, sobald es sich nur einmal in der Differenzierung der künstlerisch-technischen Probleme der Darstellung als selbständige Aufgabe entfaltet, zeigt ein anderes Bild. Sie ist zuerst geschlossener, einheitlicher, weniger reich an äußeren Motiven. Denn da die Frau in aller alten Kultur nicht in die zahlreichen verschiedenen Beziehungen des beruflichen Tuns des Mannes verstrickt ist, nicht als Staatsmann, Krieger, Schiffer, Verwalter usw. aufzutreten hat, so beschränken sich die Aufgaben der Darstellung für sie von Anfang an auf Motive, in denen sie als Mutter, als Gattin, als Geliebte erscheint. Auch wenn sie als Göttin über den gewöhnlichen Bedingungen des Lebens zu stehen scheint, wird ihr Bild ebenso wie das des Gottes mit seiner Nuancierung durch irgendeine Art objektiver männlicher Aktivität, bestimmt sein durch die Herausarbeitung einer Seite ihres rein weiblichen subjektiven Charakters.

Abb. 117. Frauenkopf. Florenz. R. Mus. archeol. sez. egiz. 1730. Graubunter Granit. Höhe 0,22 m. 18. Dynastie.
Nach Photogr. Alinari 3609.

In diesem engeren geschlosseneren Kreis der Frauendarstellung sind nun kulturelle Schwankungen in allen Zeiten der Kunst viel deutlicher vernehmbar. Wie die Frau verschiedener Zeitalter den Launen der Mode keinen Widerstand entgegenzusetzen vermochte, im Gegensatz zum Mann, für den es schon frühe sich nicht ändernde Berufstrachten gab, so wird sie von allen Veränderungen der Zivilisation und Kultur stärker erfaßt, oder besser, sie reagiert wenigstens stärker darauf wie der Mann. In gesunden oder kranken Zeiten sind der reinste Spiegel der Kultur immer Typen weiblicher Schönheit und Größe oder von Haltlosigkeit und Verworfenheit. Wobei die Frage für uns hier nicht zu erörtern ist, ob die Frau, gerade deshalb, weil sie aktiv viel weniger in die Geschäfte der Welt verwickelt und aus ihrem Wesen und ihrem Schicksal viel enger mit der reinen Natur verknüpft bleibt, eine größere Elastizität der Anpassung, also auch des Krankwerdens und wieder Gesundens besitzt als der Mann.

Nach diesen andeutenden Bemerkungen wird vielleicht die Aufmerksamkeit deutlich, die wir den drei, verschiedenen Epochen des neuen Reichs angehörenden Frauenbildern (Abb. 117—119) schenken. Alle drei Meisterwerke ersten Ranges. Wenn wir aber versuchen, durch die Oberfläche der ihnen gemeinsamen frontalen ägyptischen Ruhe auf den Grund zu sehen, so enthüllen sich uns Gegensätze und Seelenwandlungen merkwürdigster Art.

Das eine, der Granitkopf in Florenz, Abbildung 117, ist innerhalb des Ägyptischen die erste unerwartete Begegnung. Reif und edel wie ein Frauenbild der Renaissance. In der Einfachheit, mit der das in der Mitte gescheitelte Haar, ruhig herabfließend, das Gesicht umrahmt, ist kein Rest mehr von der Manier eines befangenen archaischen Stils. Die wellig bewegte, gleichmäßige Fläche des Haars dient als Hintergrund, vor dem das volle Relief des Antlitzes aufgebaut ist. Klare, einfache Verhältnisse. Eine ruhige breite, dreieckig begrenzte Stirn, die Augen nicht weit geöffnet, unter breiten Oberlidern und scharf herausgearbeiteten Brauenbögen sicher blickend. Ein breiter Mund, die Lippen eher schmal als üppig, eingebettet in weiche volle Wangen. Lauter blühende Gesundheit. Das Wunderbare daran ist die absichtslose Schlichtheit, mit der reines Wesen sich ausspricht wie eine große, gleichmäßig an- und abschwellende Melodie. Der Typus als solcher nicht einmal schön, ohne jedes Pathos, ohne jene Sensibilität griechischer Frauenschönheit des 5. oder 4. Jahrhunderts. Ein erdnahes Bild, mütterlich und weiblich. Noch ist die Rasse und das eigentlich Ägyptische darin zu spüren. Zugleich aber so frei, ohne Härte: Wohlklang, den immer nur ein großer Stil auszudrücken vermag.

Dieses Bild stammt aus der großen glücklichen, mit sich selber einigen Zeit, die mit Thutmosis III. anhub. Es ist erfüllt von der sinnlichen Kraft, wie das Königsbild Abbildung 114, dem Glanz innerer Harmonie wie die Statue des zweiten Amenophis, Abbildung 116. Dazu kommt noch eine Reife des Stils und ein Gelingen, so daß es nicht nur eine Höhe der Entwicklung über jene Werke hinaus bedeutet, sondern als Meisterwerk die Frauenbilder aus der Zeit Thutmosis IV. übertrifft, die ihm stilistisch am nächsten stehen.

Der Umschlag von Stimmung und Stil, dessen Zeugnis die Kalksteinfigur in Florenz, Abbildung 118, ist, muß sich nun sehr rasch, in einem halben Jahrhundert vollzogen haben. Dieses Bild stammt aus einer neuen Welt.

Zuerst das Äußerliche. Eine vornehme Dame. Nicht mehr natürliches Haar, das den Umriß des Schädels so schön begleitete, sondern eine aufgetürmte Perücke. Kein schöner ruhiger Fluß der Strähnen, sondern das zarte Gezitter feiner künstlicher Locken. Je neben der Schläfe, zierlich, aber doch steif eine Haarquaste, um das Gesicht besonders einzurahmen.

In dem Toupet über der Stirne ein breiter einfacher Kranz mit spitzen Blütenblättern. Das war alles ursprünglich farbig, gewiß kostbar behandelt. Ein in feinem Gefältel eng anliegendes Gewand umschließt den Körper, ein breites Kollier deckt die Brust, Armbänder schmücken den Vorderarm. Die linke Hand hält einen Strauß von Lotosblüten. Der rechte Arm der ruhig stehenden Figur geht steif abwärts.

Dieser Aufwand kostbaren Putzes, mit seiner Absicht die Würde der Figur zu steigern, umschließt ein Frauenwesen von so sprechendem Ausdruck, daß man sich immer wieder frägt, ob es glücklich war. Nicht mehr eine volle reife Schönheit, sondern eine eben verblühte. Ein aufgeschossener überschlanker Körper mit knappen mädchenhaften, stark an der Seite sitzenden Brüsten. Das weibliche Ideal der Zeit sind zarte, eben die Knospe ihrer Schönheit erschließende Mädchenkörper. Die Prinzessin unseres Bildes ist ihm schon entwachsen, der Hals ist mager, das Gesicht schmal geworden.

So nahe dieses in seinem Aufbau auch der reifen schönen Frau von Abbildung 117 steht, die Verwandtschaft ist kaum zu erkennen, so stark schwingen neben dem Gemeinsamen neue Töne des Gefühls, eines neuen plastischen und eines neuen seelischen mit. Perücke und Arme sind stark unterarbeitet, so daß um Wangen, Hals und Brust starke, beinahe scharfe Schatten entstehen, vor denen das Gesicht in maskenhafter Ruhe erscheint. Man mag sich dies Antlitz im Leben nicht anders vorstellen, denn mit der feinen vornehmen Blässe der hochgestellten Frau, deren Leben durch Pflichten der Repräsentation, durch den Streit höfischer Intriguen, durch den Kampf um die Vorrechte ihres Standes und um die Liebe, und durch Enttäuschungen aufgebraucht ist. Die Miene feierlich und erstarrt, um Wangen und Mund ein merkwürdiges Leben von nicht überwundenen Schmerzen, das weit geöffnete Auge klar und hart blickend nach all den Erfahrungen, von denen die breite freie Stirne weiß. Von jenem Frauenbild her sind die einzelnen Züge nur um feine Grade verändert. Alles ist um eine Nuance länglicher, schmäler, schärfer geworden. Aber Kontraste von Hell und Dunkel, von Künstlichem und Natürlichem, von Flachem und Rundem sind entstanden, die dort fehlten, und darin kommt eine leidende Seele zum Sprechen, verwandt, aber doch in anderer Art als in jenem Bilde des Sesostris (Abb. 105).

Nimmt man alles zusammen, das Raffinement des Äußeren, die Kunstmittel, und jene Nuancierung des Seelischen, dann wird deutlich, daß dies Werk aus einer Kultur und Kunst entstanden ist, die, weit über die Zeit Tuthmosis III. hinausgewachsen, in der Verfeinerung des Daseins ihre natürliche Gesundheit erschöpft hat und einer neuen Auflösung der Dekadenz nahe ist. Man wird kaum annehmen können, daß schon die Zeit Amenophis III. jene Überreife darstellte. Wir setzen das Bild in die Wende der 18. zur 19. Dynastie in die Nähe jener seelenvollen Reliefs, Abbildung 46.

Abbildung 119. Zum dritten Male ein neues Bild, ein seit seiner Auffindung vielbewundertes. Aber die Meinung des großen Kenners ägyptischer Kunst, Mariettes, die heute noch von einigen Gelehrten geteilt wird, der Kopf sei ein Porträt der Gemahlin Amenophis III., also der Mutter Amenophis IV. (Abb. 127), der Königin Tii, ist nicht haltbar. Denn dann müßte es in Beziehung stehen zu den Florentiner Bildnissen, sei es dem älteren (Abb. 117), oder dem jüngeren (Abb. 118) und sich einordnen lassen in die Nachbarschaft der großen Schöpfungen aus der Zeit Amenophis IV. (Abb. 129). Es rückt aber weit ab von allen diesen. Es steht ganz wo anders. Jene Bilder sind voller warmer Empfindung, dieses, nicht weniger wie sie Meisterstück technischer Vollendung, ist kalt und voller Verstand. Die Formbildung jener besaß eine stimmungsvolle Breite, einen besonderen Reichtum an malerischen

Abb. 118. Oberteil einer Frauenstatue. Florenz, R. Mus. archeol. sez. egiz. 1515. Kalkstein. Höhe 0,505 m. 19. Dynastie.
Nach Photogr. Alinari 3447.

Übergängen, auf der ihre eigene seelische Intimität beruhte. Die Plastik dieses Kopfes arbeitet in einer knappen, scharfen, unflüssigen Art, nimmt die Formen möglichst bestimmt, umgrenzt sie linear, will nichts Träumerisches mehr, sondern bei allem ägyptischen Geheimnis bewußte kühle Überlegenheit. Diese liegt also in den schlauen, etwas zugekniffenen Augen, über denen sich breit der klar geführte Brauenbogen wölbt. Eine knappe Stumpfnase mit vollen sinnlichen Flügeln, ein lächelnder Mund mit vollen Lippen von scharfem

Abb. 119. Kopf der Göttin Mut (?). Kairo. Maspero, Führer 312, Kalkstein. Höhe 0,50 m. 20. (?) Dynastie. Nach Grébaut-Maspero, Le Musée Egyptien II, Taf. III.

Kontur, das große Ohr von feiner naturalistischer Durchbildung, über der Stirne das Vogelgefieder mit dem Uräus der Göttin, die einst ein Geier war.

Bei allem Charme der glänzenden Behandlung des Steins ein rückschrittliches Werk. Es ist, als wollte sein Meister die Form sichern, dadurch, daß er sie überall so scharf wie möglich umreißt. In das Raffinement mischt sich eine leise Perfidie. Die Größe jener edlen reichen Frauenbilder (Abb. 117, 118) hat sich verflüchtigt wie der malerische Duft, in den sie getaucht waren; aber auch keine neue Erhabenheit des Götterbildes ist gefunden, sondern die Kunst ist wieder zurückgekehrt zu einem alten Begriff. Es ist eine mit den reichen Mitteln des mittlerweile entwickelten Naturalismus wieder erschaffene Nofrit, die wir mit den gleichen Worten charakterisieren könnten wie jene (Abb. 13). Wir stimmen den Gelehrten zu, die sie der 20. Dynastie zuweisen.

Der Versuch, den wir hier wiederholt wagen, Werke verschiedener Zeiten vergleichend als Repräsentanten der Absichten und der Stilbewegung der Epochen zum Sprechen zu bringen, birgt gewiß die Gefahr einer gewissen gewaltsamen Konstruktion in sich. Neben dem einen in den Kreis der Betrachtung gezogenen Werk mögen zahlreiche andere stehen, in denen der Geist ihrer Zeit, große Künstler oder besondere Bedingungen des Inhalts und des Auftrags in anderer Art zusammenwirken. Auch vollzieht sich in einer so stetigen Kunst wie der ägyptischen, die Entwicklung in lange vorbereiteten, lange nachwirkenden Übergängen. Aber eine zur Konzentration genötigte Darstellung kann kaum anders verfahren und muß die Einsicht in die gesetzmäßige Bildung des einzelnen Kunstwerks durch künstlerische Tradition, Situation des Problems und psychologische Zeitstimmung als Grundbedingung des historischen Erkennens voraussetzen. So nehmen wir hier aus dem Vergleich dieser drei Frauenbilder die Erkenntnis von einer Bewegung innerhalb der Kunst des neuen Reichs mit, deren Höhe zwischen den beiden Florentiner Bildnissen liegt. Es ist dies die große Zeit der zweiten Hälfte der 18. Dynastie, die in der Erscheinung Amenophis IV. (Abb. 123, 124, 127) kulminiert, ihres Ausgangs und Übergangs in die 19. Dynastie. Der Betrachtung dieser Periode wenden wir uns jetzt zu. Wir suchen ihr aber zuerst gewissermaßen von außen beizukommen,

Fig. B.
B. Schminkbüchse, Vasenträger. Liverpool, Museum.
Nach Jean Capart, L'art égyptien, Taf. 80.

Fig. A.
A. Löffel mit figürlichem Griff. Mandolinenspielerin. Louvre.
Nach O. Rayet, Mon. de l'art antique I, Taf. 11.

Fig. C.
C. Löffel mit figürlichem Griff. Mädchen mit Opfergaben. Louvre.
Nach O. Rayet, Mon. de l'art antique I, Taf. 11.

Abb. 120 A—C. Holzarbeiten der 18. Dynastie.

um aus den Werken der Kleinkunst (Abb. 120) und dem Relief (Abb. 123—126) ihre neuen Absichten und Kunstmittel zu erfahren, ehe wir einige Meisterwerke aus der königlichen Werkstatt von Tell el Amarna (Abb. 127—130) selbst vorführen. Um die Konsequenz und Reife der Entwicklung zeigen zu können, greifen wir dabei über die 18. Dynastie hinaus, und nehmen auch Werke der 19. Dynastie (Abb. 46, 131) in ihren Zusammenhang.

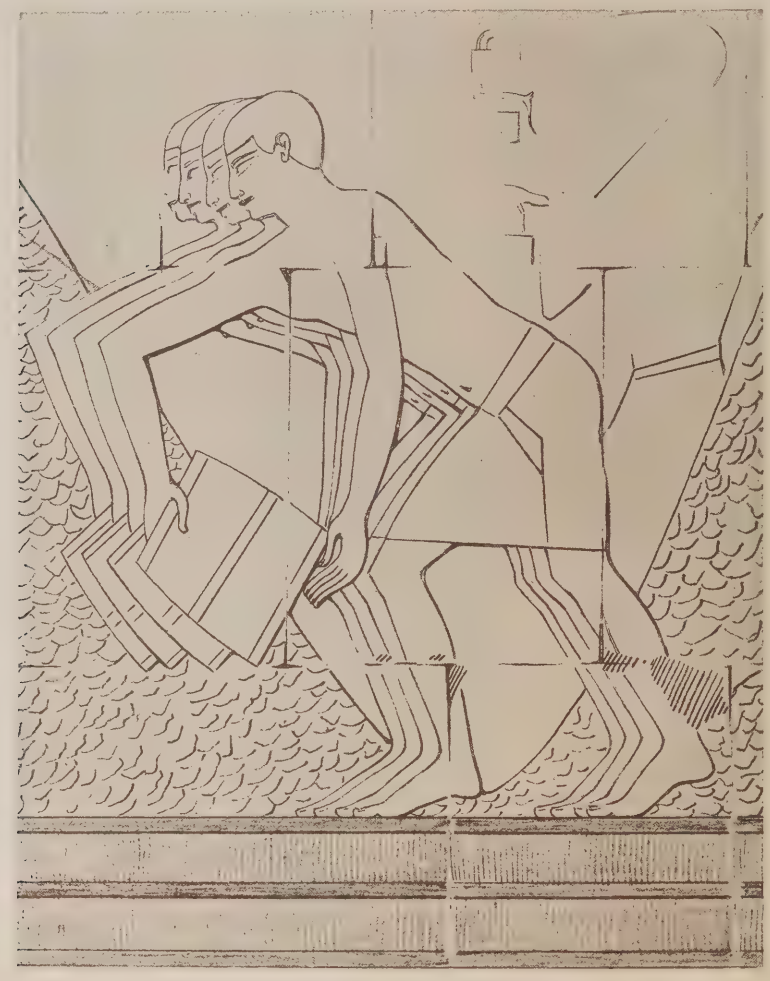


Abb. 121. Gruppe der Weihraucharbeiter. Aus den Reliefs von Deir el Bahri. Kalkstein. 18. Dynastie.
Nach Ed. Naville, The temple of Deir el Bahari III, Taf. LXXIX.

Neue Kunst ist immer neue Bewegung. Wir wählen zuerst einen einfachen Fall, die neue Fassung, in welcher der Träger des alten Reichs (Abb. 84) in der Holzfigur des neuen (Abb. 120 B) wiederkehrt. Der aufrechte steife, junge Bursche hat sich in einen von der Last des Gefäßes niedergedrückten, gebückt einherschreitenden, keuchenden Sklaven verwandelt. Der Unterschied liegt nicht etwa am verschiedenen Gewicht der Last. Alle Träger des alten Reichs, auch wenn sie schwer beladen sind, schreiten bolzengerade daher. Sondern die neue Kunst denkt das Motiv konsequent durch, sie findet Genuß an einer neuen freien Rhythmik

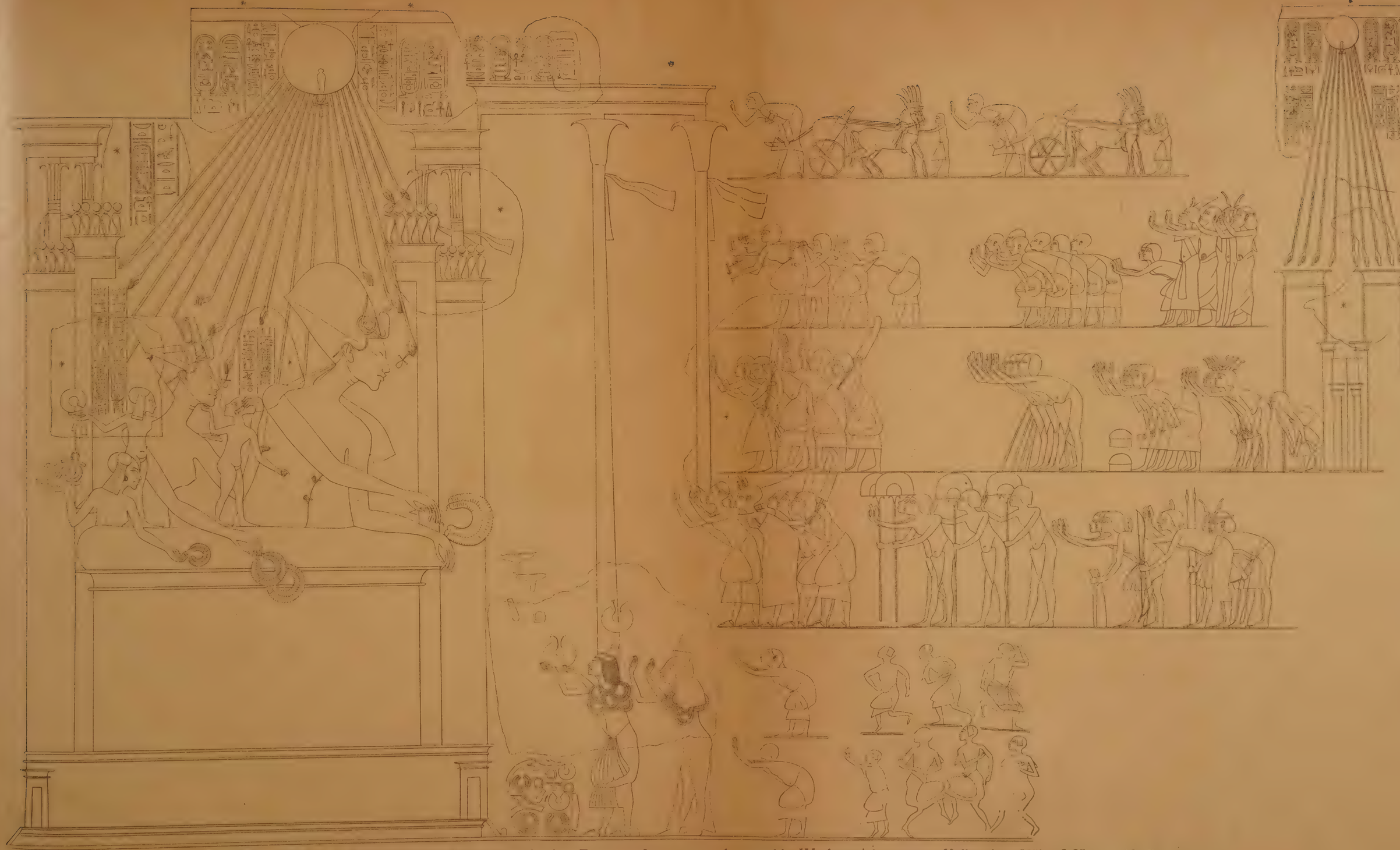


Abb. 123. Relief aus dem Grab des Ay. Ay und seine Frau empfangen von Amenophis IV. Auszeichnungen. Kalkstein. Höhe 2,25 m. 18. Dynastie.
Nach N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna, VI, Taf. XXIX.

Abb. 122. Modell eines Pferdekopfes. München, Samml. v. Bissing. Kalkstein. Aus Tell el Amarna. Höhe 0,08 m.
Nach v. Bissing-Bruckmann, Denkm. ägypt. Skulptur, Taf. 124c.

der Figur. Die Amphora ist etwas schräg auf den Nacken des Trägers gestellt, die Bewegung, mit der sich dieser in vorsichtigem Schreiten vorwärts schiebt, ist in einer vom Kopf ausgehenden, in den Füßen endenden Kurve geeinigt, die sehr schön in den Faltenlinien des langen, gebauschten Hüftenschurzes mitklingt. Das Motiv ist natürlicher geworden, Kopf und Leib sind von großer Lebenswahrheit. Aber die Kunst beruhigt sich nicht bei diesen Fortschritten naturalistischer Erkenntnis. Sie fängt die neue Bewegtheit ein und unterjocht sie der größeren Ausdrucksfähigkeit eines einheitlichen formalen Rhythmus. Daraus entsteht die geistreiche Elastizität so vieler Arbeiten der 18. Dynastie.

Der Wasserlöffel (Abb. 120A) zeigt einen verwandten Fall. Das rechteckige Becken des Löffels gibt einen Teich, Wasser in der Mitte, von Papyrusknospen und Blüten umstanden. Auf dem flachen Griff zwischen den steilen, aus dem Wasser wachsenden Papyrusstengeln, auf deren zweitem Paar Enten brüten (siehe das Nest der Eisvögel in Abb. 89), eine Lautenschlägerin, im Kahne stehend, über das Wasser fahrend. Eine Erfindung von unvergleichlichem Zauber. Die freie Bewegung der graziösen Gestalt ist an den einfassenden Geraden abzulesen. Sie steht bei dem Schwanken des Fahrzeugs in den Knieen, das rechte

Abb. 124a. Relief aus dem Grab des Mahu: Mahu und die hohen Beamten. Kalkstein. Höhe 0,6 m. 18. Dynastie.
Nach N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna, IV, Taf. XLI

Bein stark entlastet. Der Körper selbst mit konstantem Kontur (siehe S. 125) stilisiert wie im alten Stil; aber das ist bei der freien Haltung der Arme und des zurückgewandten Kopfes gar nicht bemerkbar.

Diese neue Freiheit der Bewegung, die in diesen zwei Beispielen jede Befangenheit abgestreift hat und rein den tektonisch-poetischen Gedanken ausdrückt, hat sich erst innerhalb der 18. Dynastie entwickelt. In Deir el Bahri zuerst, aber spärlich, treten Motive auf von, mit dem alten Reich verglichen, stärker bewegten Figuren. Die Füße haften nicht mehr so streng am Boden, die Kniee werden gelenkiger, der Oberkörper spielt stärker gegen den Unterkörper. Für diese neue Tendenz ist die Gruppe der Weihrauchkörner mit Scheffeln messenden Sklaven aus der Expedition nach Punt von Deir el Bahri (Abb. 121) sehr bezeichnend. Nächst verwandte Bewegungsmotive im alten Reich finden wir bei den Feldarbeitern aus der Mastaba des Ti (Abb. 94, unterer Streifen). Die Figur dort ist schlichter, einfacher. Die Sklaven von Deir el Bahri stehen mit entlasteter Ferse auf den Zehen, die Haltung federt in den Knieen und erhält durch den vorgeschobenen Oberkörper eine merkwürdige Gewaltsamkeit. Die Zeichnung des rechten Arms gehört in das Kapitel vom konstanten Kontur (siehe S. 125). Auch dies ist neu: Der Rhythmus wird durch Wiederholung der verschobenen, einander deckenden Silhouetten verstärkt.

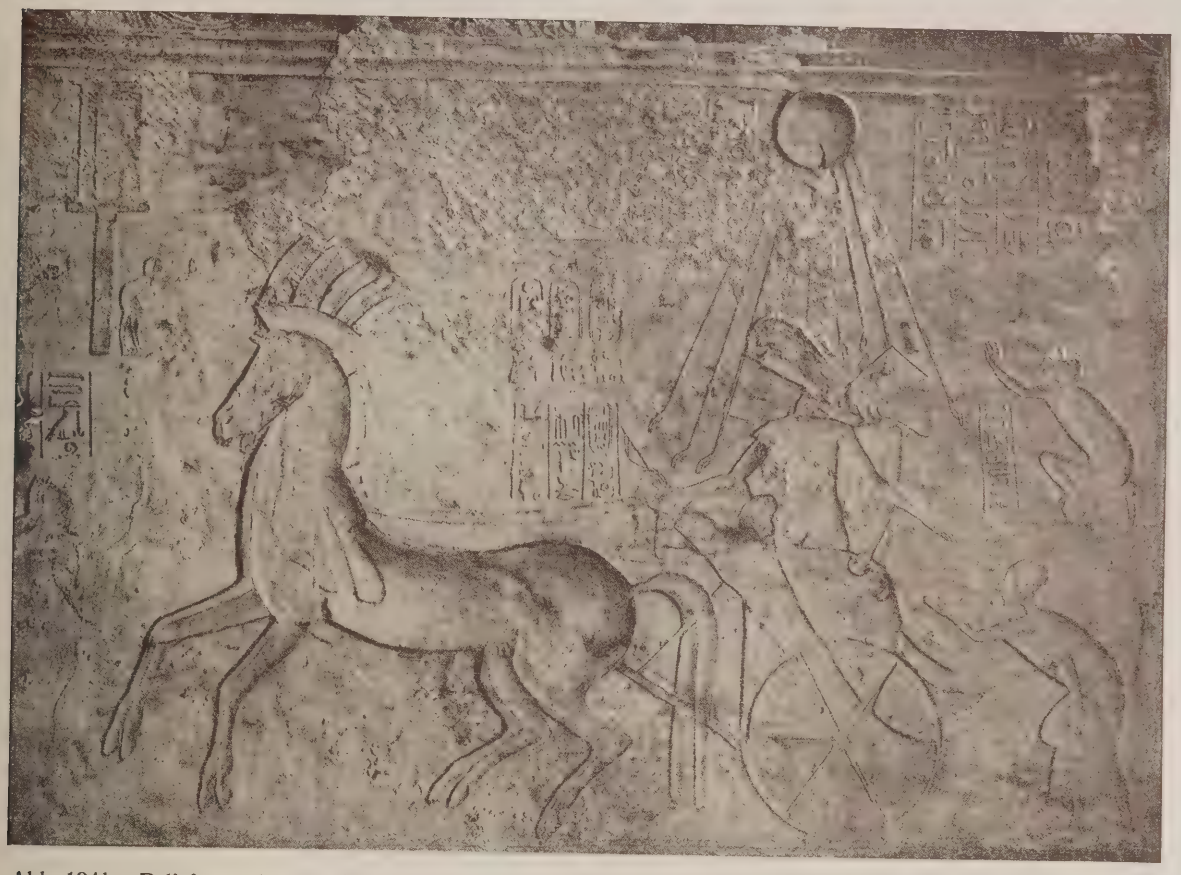


Abb. 124b. Relief aus dem Grab des Mahu. Ausfahrt Amenophis IV. Kalkstein. Höhe 0,6 m. 18. Dynastie.
Nach N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna, IV, Taf. XLI.

Diese neue Darstellung der Bewegung ist zuerst von den schon im alten Reich schärfer erfaßten Arbeitsfiguren der dienenden Welt ausgegangen. Aber jetzt zieht sie in ihren Kreis nicht nur das ganze höfische Gefolge (Abb. 123), die fremden Völker (Abb. 125b und c), sondern auch die Vornehmen (Abb. 46, 125b), ja die königliche Familie selbst (Abb. 123, 124b). Der Prozeß zu größerer Freiheit der Darstellung, der einen neuen Reichtum des Kompositionellen herbeiführt, ist in den Reliefs der Felsengräber von El Amarna (Abb. 123, 124), so groß auch deren Temperament ist, noch nicht ganz vollendet; die Wende von der 18. zur 19. Dynastie (Abb. 46, 125) geht noch darüber hinaus. Sie stellt die größte Freiheit dar, die das Ägyptische überhaupt erreicht hat.

In der Darstellung der Audienz des Ay und seiner Frau (Abb. 123) bezeichnet die ausgelassene Lustigkeit der Tänzer unten, zu denen etwa an die Tänzerinnen des alten Reichs (Abb. 88) zu erinnern ist, den höchsten Grad der Bewegtheit, das in dem Chor widerstrahlende Außersichsein durch den Beweis der königlichen Gnade. Wie aber das noch immer im Sinne der älteren Reliefanordnung in Streifen abgeteilte Ganze durch die Abstufung von höheren vornehmen, nahe bei der Königsloge stehenden Figuren zu kleineren, dienenden, ferner stehenden, eine neue kompositionelle Konzentration erhalten hat, so geht auch von den äußersten Figuren der Wagenlenker bis zu dem ausgezeichneten Paar eine

gleichmäßige einheitliche Bewegung durch. Alle stehen mit vorgebeugten Oberkörpern. Der Rang erlaubt Unterschiede. Die Gruppe von Repräsentanten Libyens, Syriens und Äthiopiens, die im zweiten oberen Streifen beim Tor stehen, gewiß Fürsten, stehen aufrecht, der Hohe Priester des Aten, die erste Figur der vorderen Gruppe des zweiten Streifens von unten, steht in einer mittleren Haltung, Ay und seine Frau nur wenig geneigt. Nun wird das Ganze wie zu einer von einem Kommando dirigierten Pantomime dadurch, daß die Bewegung beinahe jeder Figur in die Geste der verehrend vorgehaltenen Hände mündet. Diese wirkt besonders stark, wenn sie, wie in dem Beispiel von Deir el Bahri (Abb. 121), von den Gruppen des Gefolges beim Tor in vierfach paralleler Wiederholung vorgetragen ist. Die Figuren sind gleichsam in den Rhythmus der einen von den Füßen bis zu den Fingerspitzen laufenden Kurve verschmolzen.

Die Geste als Ausdrucksmittel der Erregung war dem alten Reich unbekannt. Sie ist eine Erfindung des reifen Stils von Tell el Amarna.

Die Reliefs aus dem Grab des Hor-em-heb in Leiden (Abb. 125a—c) und das diesen nahe verwandte in Berlin (Abb. 46) gehen in der Darstellung der Empfindsamkeit durch die Geste noch weit darüber hinaus. Diese entwickelt eine noch leidenschaftlichere Sprache, weil sie sich mit einer zweiten Erfindung der ausgehenden 18. Dynastie verbündet, der Figurengruppe.

Abb. 125a. Relief vom Grabe Hor-em-hebs. Amenophis IV. und die Königin. Leiden. Kalkstein. Figurenhöhe 0,7 m. Ende der 18. Dynastie.

Nach Böser-Holwerda, Beschreibung der ägyptischen Sammlung des niederländischen Reichsmuseums in Leiden, Denkmäler des neuen Reichs I, Taf. XXIII.

Wir haben das Entstehen der dramatischen Konzentration in der Gruppe aus den alten symbolischen Prozessionsbildern auf den jüngeren Friesen des alten Reiches früher (S. 112) kennen gelernt. Die Verlebendigung der Gruppe durch die Ausbildung und das Zusammenfügen differenzierter Bewegungsmotive einzelner Figuren erreicht einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit. Der Stil ist in sich so konsequent, daß bei seinen besten Leistungen dieser Art, wie bei den Gruppen der streitenden Schiffer und den Vogelstellern (Taf. I, Abb. 91, 92, 101) ein Wunsch nach größerer Deutlichmachung des Vorgangs kaum gerecht ist. Nur liegt es gerade in der Sauberkeit und in dem Wesen der rein friesmäßigen Anordnung des Reliefs begründet, daß in der Komposition jede Figur der anderen gleichwertig ist. Weder wird die Gruppe als ein besonderes optisches, bewegtes Ganzes, das etwas anderes ist als die Summe seiner Teile, hingestellt, noch haben die einzelnen Figuren im Hervor- oder Zurücktreten jene herrschende oder dienende Rolle, die sich von selbst aus dem Charakter des Individuums beim

Abb. 125b. Relief vom Grabe Hor-em-hebs. Hor-em-heb wird wegen seiner Erfolge in Syrien mit Orden geschmückt. Leiden. Kalkstein. Ende der 18. Dynastie.

Nach Böser-Holwerda, Beschreibung der ägyptischen Sammlung des niederländischen Reichsmuseums in Leiden, Denkmäler des neuen Reichs I, Taf. XXI, XXII.

Abb. 125c. Relief vom Grabe Hor-em-hebs. Die unterworfenen Syrer vor Hor-em-heb. Leiden. Kalkstein.
Ende der 18. Dynastie.

Nach Böser-Holwerda, Beschreibung der ägyptischen Sammlung des niederländischen Reichsmuseums in Leiden, Denkmäler des neuen Reichs, I, Taf. XXIV.

Zusammenwirken mehrerer Menschen ergibt. Von den das Seil ziehenden Vogelstellern (Abb. 91, 92, 101) ist jeder genau so Figur wie der andere. Wenn, wie bei den am Boden Liegenden, der Eindruck einer Masse entstehen soll, werden die Silhouetten nur enger zusammengerückt. Wie ja auch das Bild des dichtgefüllten Vogelhauses (Abb. 93) nur durch bloße Häufung einzelner für sich gesehener Typenbilder von Vögeln zustande kommt.

Abb. 126. Relief vom Grab des Pa-aten-mheb. Der blinde Sänger. Kalkstein. Leiden. Höhe 0,35 m. Ende der 18. Dynastie.

Nach Böser-Holwerda, Beschreibung der ägyptischen Sammlung des niederländischen Reichsmuseums in Leiden, Denkmäler des neuen Reichs, I, Taf. VII.

In der Kompositionsweise des neuen Reichs hat sich ein anderer Gedanke der Gruppierung durchgesetzt. In der Audienz des Ay (Abb. 123) wird der Vorgang nicht mehr in Reihen gleichwertiger einzelner Figuren erzählt, sondern, wie im Leben selber, ist die Menge auftretender Menschen in Abteilungen gegliedert, die durch Zwischenräume voneinander getrennt sind. Die Rangordnung wird dargestellt und eine Steigerung nicht nur vom Fernen zum Nahen, sondern auch im Aufbau des Ganzen, wie wieder innerhalb der einzelnen Streifen, vom Niederen zum Höheren, bis zur Spitze des Ganzen, der Gruppe der königlichen Familie auf dem Balkon. Auch in der Anlage der einzelnen Gruppen erscheint ein neues Prinzip. In den einen, am deutlichsten bei den Abteilungen von Soldaten und Palastwachen, die neben und unter dem Hoftor stehen, ist die Menge durch die kongruente Silhouettengruppe wiedergegeben, wie in dem Beispiel von Deir el Bahri (Abb. 121). Auch dies ist ein Fortschritt über das alte Reich hinaus, denn es ist eine vom Vordergrund in die Tiefe sich fortsetzende Reihe, wenn auch ohne Verkürzung, zur Anschauung gebracht. Das alte Reich hat das durchweg vermieden, indem es eine solche Gruppe in ein reines, eingliedriges friesmäßiges Nacheinander auflöste.

Weit lebendiger sind aber die zwei vordersten Gruppen vornehmer Beamten, jene vor den Palastwachen und die andere vor den Fächer tragenden Negern. Hier stehen die Figuren dichtgedrängt, zwar alle in der gleichen, gebückten höfischen Haltung, aber doch eine jede in einer den einen von dem anderen unterscheidenden Bewegung. Es ist also durch das Zusammenrücken und den Gesamtumriß eine Einheit, durch individuelle Behandlung der einzelnen Glieder aber eine besondere Freiheit innerhalb dieser gefunden.

Diese Aufgabe ist in der El-Amarna Kunst viel studiert worden. Am weitesten kommt darin der Meister vom Grab des Mahu, der auch in anderen Dingen bedeutendste Künstler der Felsengräber. In Abbildung 124a berichtet Mahu, ein Verwaltungsbeamter, dem Vezier und anderen hohen Würdenträgern von der Verfolgung und geglückten Festnahme zweier Übeltäter. Die Szene ist von packender Unmittelbarkeit: Mahu in demütig vorgebeugter

Abb. 127. Modellbüste Amenophis IV. Paris, Louvre. Bemalter Kalkstein. Höhe etwa 0,8 m. 18. Dynastie.
Nach einem gütig von der Deutschen Orientgesellschaft zur Verfügung gestellten Zinkstock.

Haltung erklärt, der Vezier, der mit dem riesigen kahlen Schädel die anderen überragt, gestikuliert begütigend gnädig mit der Rechten, der zweite stützt sich zuhorchend mit beiden Händen auf den Stab, der dritte hält lebhaft staunend die Rechte vor. Dazwischen zwei Füllfiguren. Obwohl jede Figur wie die andere steht, ist durch die Linien der verschiedenen Gewänder, durch die kleinen Varianten der Geste, durch das An- und Abschwellen der Schatten des vertieften Reliefs, ja auch durch die nicht gleich zu übersehende Häufung der Füße eine Lebhaftigkeit der Gruppe bewirkt, vor der man zuerst vergißt, daß die drei Hauptfiguren flach wie im alten Stil hintereinander stehen.

Aus der Schilderung des Landes Punt. Deir el Bahri.
Bemalter Kalkstein. Höhe 0.34 m. 18. Dynastie.
Nach Ed. Naville, [illegible]

Abb. 128. Amenophis IV. küßt eine Prinzessin. Kalksteingruppe.
Etwa $^3/_8$ nat. Gr. 18. Dynastie.
Nach einem gütig von der Deutschen Orientgesellschaft zur Verfügung gestellten Zinkstock.

Abb. 129. Kopf einer Statue der Königin. Bemalter Sandstein.
Etwa $^1/_2$ nat. Gr. 18. Dynastie.
Nach einem gütig von der Deutschen Orientgesellschaft zur Verfügung gestellten Zinkstock.

Die Darstellungen der königlichen Familie mit ihrem außerordentlichen Reiz des Intimen sind erst durch diese neugewonnene Freiheit der Kunst möglich geworden. Andeutungen des innigen Verhältnisses zwischen Eltern und Kindern gab auch das alte Reich, wie z. B. die Beteiligung des Söhnchens an der Jagd des Vaters (Abb. 89). Aber über eine steife, unbezeichnende Art kam man früher nicht hinaus. Jetzt machen sich in einer für einen orientalischen Hof unerhörten Ungeniertheit die Prinzessinnen neben den Eltern wichtig, werfen dem Ehepaar Ay (Abb. 123) um die Wette Orden zu, die kleinste Tochter liebkost

die Mutter und wird ihr gleich einen Kuß rauben. Auf dem Wagen, den der König nicht eben achtsam, Gnaden erteilend, lenkt (Abb. 124b), ist die Königin dem Gemahl zärtlich wie zum Kusse zugeneigt, während die kleine Prinzessin ihre Kinderpeitsche über die Pferde schwingt.

Diese Freiheit der Komposition feiert in den Reliefs des Hor-em-heb ihren Triumph. Da ist zuerst (Abb. 125c) die großartige Gruppe der vor dem General, dem späteren König, sich niederwerfenden, um Erbarmung flehenden Kleinasiaten. Ein Menschenknäuel, aus dem sich nur die erhobenen Arme lösen. Einer liegt auf dem Bauch im Staube, ein zweiter dahinter auf dem Rücken, andere knieen, zuletzt stehen drei mit beschwörenden Händen. Die Köpfe mit den scharf gezeichneten Profilen sind erhoben, die Körper bald von der Seite, bald von vorne genommen. In der Technik der zeichnerischen Projektion der Figur (siehe oben Seite 123ff). hat sich wenig geändert. Die Szene wirkt um so ergreifender, weil der Widerstand der schwerfälligen Körper fühlbar ist. Hier ist auch zu erkennen, daß sich der Künstler über seine perspektivische Aufgabe klar geworden ist. Denn gerade um einer Aufteilung in das freskoartige Hinter- oder Übereinander, also einer Anordnung wie bei den Pferdeknechten nebenan, zu entkommen, baut er die Gruppe in liegenden, knieenden und stehenden Figuren auf und gewinnt den Vorteil, bei einer flachen und interesselosen Behandlung der Leiber die sprechenden Köpfe und die Gesten frei zu legen.

Abb. 130. Statuette von einem Frauenporträt. Kalkstein. London, University College. Höhe 0,1 m. 18. Dynastie. Nach Jean Capart, Recueil de monuments égypt. II, Taf. LXXVI.

In Abbildung 125b werden die auswandernden Syrer gefangen herbeigeführt. In beiden Streifen wird je ein Paar Kleinasiaten von je einem Paar ägyptischer Diener geleitet. Die gefangenen Männer tragen die Hände im Pflock, aber die Frau mit dem Kindlein auf der Schulter am Ende des oberen Zuges wird milde an der Hand gefaßt. Glänzende Charakteristik der semitischen Typen! Stockende

Abb. 131. Sethos I. vor Osiris opfernd. Relief im Memnonium in Abydos. Zweiter Säulensaal. Kalkstein. Figurenhöhe etwa 1,50 m. 19. Dynastie.
Nach Mariette, Voyage dans la Haute Égypte I, Taf. 22.

Bewegung innerhalb des Zuges. Das Widerstreben der einen, Jammer, Ergebung oder Stolz in Haltung und in den Gesichtern der andern. Einzelne Diener blicken um, schelten und zerren. Das Relief arbeitet nur mit zwei Gründen. Aber bei der großen Sicherheit, mit der Überschneidungen, bei der Klarheit, mit der immer die Zeichnung der vorderen Figuren, die Köpfe der hinteren angelegt ist, wird die Darstellung ebenso übersichtlich wie reich.

Zuletzt mündet der Zug in fessellosen Enthusiasmus. Hor-em-heb feiert die höchste Stunde seines Lebens. Es wird ihm das königliche Gold verliehen (wie Ay, Abb. 123). Er steht mit jenen feingliedrigen, ausdrucksvoll erhobenen Armen da wie ein berauschter Tänzer, Höflinge schmücken ihn mit den verliehenen Orden, als wollten sie ihn mit streichelnden Händen kosen. Es ist also wie im Grab des Ay (Abb. 123) eine Komposition mit einer Mittelfigur als Zentrum und einer berechneten Steigerung auf sie hin. Nur ist die Zeichnung noch kontrastreicher und elastischer geworden. Der Zug der oberen Reihe schneidet vorne mit der Figur des trotzigen, sich wankend einherschleppenden Juden ab, damit neben seinem Widerstande die beglückte Hingabe des knieenden Soldaten, der in der Rechten die Fessel führt, deutlich werde, und im unteren Streifen leiten die erhobenen Hände der vorderen Diener über zu der rhythmischen Bewegung der Überbringer der königlichen Geschenke bis zu der Höhe der Erregung des Glücks in der Figur Hor-em-hebs selbst.

Die Verwandtschaft der um Hor-em-heb beschäftigten Höflinge mit den klagenden Söhnen auf dem Relief in Berlin (Abb. 46, vorne im mittleren Streifen) in Empfindung, Gesichtsbildung und Geste leuchtet ein. Hier ist im oberen Streifen in der Darstellung der die Zelte zu Totenopfer und Klage errichtenden Priester und Sklaven das Äußerste an ausdrucksvoller Bewegung geleistet. Neben dem Ausbruch der Trauer in den je nach ihrem Temperament gefaßt oder leidenschaftlich klagenden Figuren die Geschäftigkeit der noch mit der Errichtung der Zelte Betrauten. Im Gegensatz dazu die vornehme Haltung des eleganten Trauergefolges im unteren Streifen. Die zwei Söhne des Toten vorne klagen ihre Gebete in ekstatischer Hingabe. Dann aber ist alles auf kühle Gemessenheit, Neugier und jene zerstreute Unaufmerksamkeit gestimmt, durch die sich die Großen die Erfüllung zeremonieller Pflichten erleichtern. Kaum eine Figur gleicht genau der anderen. Die verschiedenen Nuancen der Teilnahme sind besonders deutlich an dem ersten Vornehmen hinter den klagenden Söhnen und an den drei Köpfen hinter dem Paar steif feierlich dastehender Veziere. In den hinteren Reihen ist gar eine leise geführte Konversation entstanden und die letzte Figur, „wohl der Stadtkommandant von Memphis", wendet sich um zu der in einer Reihe aufgestellten Priesterschaft des Ptah und spielt dabei kokett mit seinen Locken.

Diese Gruppenkompositionen bedeuten nicht nur innerhalb der ägyptischen Kunst einen Höhepunkt, sondern geben Lösungen, deren äußere Geschlossenheit und innere Lebendigkeit von der Reliefkunst überhaupt selten wieder erreicht wurde. Die orientalisch-vorderasiatische Kunst ist nie auch nur ferne an derartige Probleme herangekommen. Daß die kretische Kunst gerade an solche Leistungen der 18. Dynastie anknüpft, werden wir später darzulegen haben. Im klassisch-griechischen Relief aber ist die Einzelfigur lange so autonom, daß nicht einmal am Parthenonfries wirkliche Gruppen dargestellt sind : sondern, so weit wir wenigstens sehen können, nimmt erst die hellenistische Kunst, zuerst die des Telephosfrieses von Pergamon, diese Aufgabe wieder auf, und einen Zug lässig vornehmer Menschen darzustellen, dazu findet erst die augusteische Kunst wieder Anlaß und Kunstmittel.

Diese neue Physiognomie der ägyptischen Kunst in der 18. Dynastie pflegt man im allgemeinen auf ein neu erwachtes stärkeres Naturgefühl zurückzuführen, und findet die Bestätigung für diese Erklärung in den gleichzeitigen Äußerungen der von einem starken Naturempfinden getragenen pantheistischen Religiosität. Uns scheint die Frage in dieser Form für diese Epoche ebenso unlösbar wie für andere Zeiten, etwa die Frührenaissance oder die Zeit des jungen Goethe, für die sie ähnlich gestellt wurde. Denn das Medium, durch das wir die neue Naturempfindung gewahren sollen, sind ja nur künstlerische Leistungen. Es kann also die höhere Naturwahrheit ebenso sich aus der größeren Ausdrucksfähigkeit der Kunst erklären lassen bei einem sich gleichbleibenden Gefühls-Verhältnis der Menschen zu den Dingen, wie aus der stärkeren Intensität des Erlebens, die erst die neuen Ausdrucksmittel hervorgebracht habe. Jedenfalls sind diese beiden Seiten des produktiven Verhaltens des Menschen zur Welt, Neu Gestalten gleich Neu Sehen und umgekehrt, ebensowenig im Verständnis der seelischen Situation einer neuen Kultur voneinander zu trennen wie im Wirken des einzelnen künstlerischen Individuums (siehe oben S. 122). Wie dieses durch die Darstellung neue Blicke auf die Welt doch nur dadurch erschließt, daß es die von seinen Vorgängern überlieferten technisch künstlerischen Mittel zu feineren Werkzeugen ausbildet, durch die neue, sinnlich-geistige Inhalte eben überhaupt erst faßbar werden: so werden aus dem für alle Zeiten und Menschen gemeinsamen Inhalt des Allgemein-Menschlichen neue Teile dadurch zu Realitäten des Bewußtseins, daß in einer jüngeren Kultur Ideen ausreifen, die in der älteren längst un-

Abb. 132. Ramses III. auf der Jagd. Relief vom Haupttempel Ramses III. in Medinet Habu, nördliche Außenwand. Sandstein. 20. Dynastie.

Nach Mariette, Voyage dans la Haute Égypte II, Taf. 54

Abb. 133. Aus der Seeschlacht Ramses III. gegen die Nordvölker. Relief vom Haupttempel Ramses III. in Medinet Habu, nördliche Außenwand. Sandstein. 20. Dynastie.
Nach Mariette, Voyage dans la Haute Égypte, II, Taf. 55

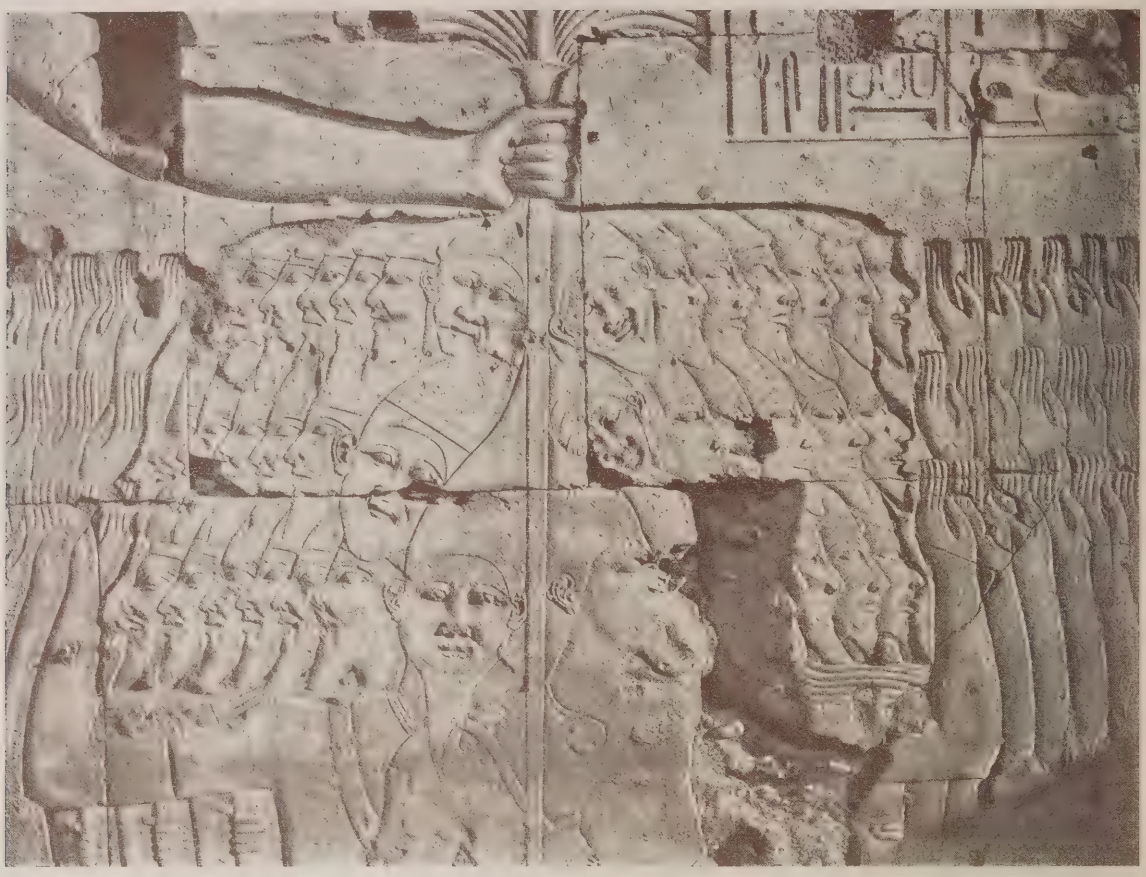


Abb. 134. Die Feinde in der Hand Ramses III. Relief vom linken Pylon am Tempel Ramses III. in Karnak. Sandstein. 20. Dynastie.

Nach Mariette, Voyage dans la Haute Égypte, II, Taf. 48.

bewußt vorbereitet waren. Wenn die geschichtliche Schilderung genötigt ist, zur Veranschaulichung Epochen in ihren Gegensätzen herauszuarbeiten, um sie plastisch einander gegenüberzustellen, so darf sie als Gegengewicht gegen diese vereinfachende Abstraktion die Einsicht nicht vernachlässigen, daß alles geschichtliche Leben organisches Wachstum ist, das keine schroffen Übergänge und keinen Bruch zuläßt.

So haben wir schon im alten Reich die Beziehung der Kunst zu einem unendlich großen Bereich des Sichtbaren, zu Pflanze und Tier, zu menschlicher Tätigkeit und zum Charakteristischen kennen gelernt (S. 100ff.). Abgesehen vom Pferde, mit dem die Ägypter durch die Vermittlung Kleinasiens bekannt wurden, taucht in den Bildern des neuen Reichs kein wirklich neuer Inhalt auf. Nur erhalten die Dinge eben durch die gewonnene neue Ausdrucksfähigkeit der Kunst ein neues Leben, eine neue natürlichere Bewegung, einen höheren Grad von Objektivität, und damit scheint nun plötzlich eine neue naturalistische Kunst geschaffen, als hätte das Zeitalter die Welt neu geschaut. Aber hinter der Veränderung steht doch die gleiche, im alten Reiche vorhandene Naturliebe, eine von ihm vorbereitete, nur verfeinerte Technik. Die fliegenden Möven mit den so duftig hingesetzten Schmetterlingen an der

Abb. 135. Statue des Bek-en-Chons. München, Glyptothek 45. Weißer Kalkstein. Höhe 1,38 m. 19. Dynastie. Nach Photogr. G. Böttger.

Abb. 136. Fragmentierte weibliche Statuette. Alexandria, Museum 580. Kalkstein. Höhe 0,50 m. 8. Jahrhundert v. Chr. (?).
Nach Capart, Recueil de Monuments I, Taf. XLVII.

Decke des Palasts Amenophis III. (Abb. 47) bedeuten nicht etwas prinzipiell Neues neben dem Vogelleben in den Szenen des Vogelfangs des alten Reichs (Abb. 91, 93) und den Gänsen von Medum (Abb. 100), die Sumpflandschaften auf dem bekannten Fußboden im Palast Amenophis IV. und auf gravierten Silberschalen der 18. Dynastie bilden nur Motive um, die von den Künstlern der Mastabareliefs (Abb. 89, 101) erfunden und schon im mittleren Reich (Abb. 110) im Sinne eines neuen Realismus durchgearbeitet waren. Nur erfüllt sich eben die Landschaft, Blumen und Tiere mit der gleichen Lebendigkeit, sei es durch die neue Komposition in der Gruppe, sei es im Bilde des Einzelwesens, die wir bei den Menschen kennen gelernt haben. Das Tier erhält eine eigentümliche aristokratische Feinnervigkeit, als nehme es teil an dem neuen Gefühl für die gepflegte Erscheinung. Die Stilisierung im alten Reich verfuhr summarisch und stellte das Typische der Einzelform voran (Abb. 100). Der Kranich von Deir el Bahri (Taf. IV) hingegen ist ein besonderes Exemplar seiner Gattung, ein „selten schönes" Tier. Der Zeichner genießt die geschmeidige Linie der Beine, des dünnen, gebogenen Halses, des abfallenden Rückens, der Maler den Schimmer des glänzenden Gefieders. Der Vogel wird Luxustier und ist später gewiß in Nachahmung ägyptischer Sitte zum Gesellschafter schöner griechischer Frauen geworden. Es ist nur ein kleiner Schritt von dieser Darstellung hier bis zu seiner wunderbar zarten Wiedergabe auf griechischen geschnittenen Steinen vom Ende des 5. Jahrhunderts.

So ist auch an dem Bildhauermodell eines Pferdekopfes (Abb. 122) das Überraschende die unpathetische Art, mit der das nervöse, leicht erschreckende Tier genommen wird. Der griechische Bildhauer zwingt ihm viel mehr den eigenen Willen auf und adelt es zum Gefährten seines Gottes und Helden. Der ägyptische Meister, der mit dieser Studie das edle Tier in die Kunst einführte, sieht es schlichter, man könnte sagen beinahe wie ein moderner Bildhauer, der absichtlich den klassischen Vorbildern der Antike und der Renaissance ausweicht. An dem Abstand, in dem die Pferdebilder der Felsenreliefs (Abb. 123, 124b) zu diesem Modell stehen, ist ihr Verhältnis zu den Meisterleistungen der Zeit auch in den übrigen Stücken zu messen.

Der Fortschritt der Darstellung nach allen Seiten hin ist rein ägyptisch, nicht etwa, wie man manchmal gemeint hat, durch kretische Vorbilder veranlaßt, die dem Ägypter nur barbarisch-interessant erscheinen konnten. Es werden also die Palmenwedel (Abb. 46) in ihrer schwankenden Bewegung, die Lotosblüten (Abb. 120c) mit der schlüpfrigen Nachgiebigkeit ihres Sumpfstengels gegeben. Das Geflügel der Griffigur (Abb. 120c) hängt noch leichter und zierlicher wie am Tuthmosis (Abb. 115), und es werden Gartenbilder möglich von jener unmittelbaren Frische wie das vom Grab des Apui (Taf. V). Sklaven, offenbar Libyer, bewässern die Bäume und Blumen. Im eingefaßten Teich wächst Lotos, mit Blättern, Blüten und Knospen, vor der Villa in elegant individueller Haltung jedes Stengels, Papyrus auf. Die fruchttragenden Zweige der Sträucher und Bäume sind ohne jede Strenge der älteren Stilisierung leicht und frei hingesetzt mit keiner anderen Absicht, als der, die natürliche Erscheinung so frisch wie möglich wiederzugeben. Blumen leuchten in bunter Pracht. Sie sind, um den runden Strauch zu zeigen, im Halbkreis mit radienartig angeordneten Blüten auseinandergelegt. Die Gärtner schöpfen das Wasser mit spitzen Tongefäßen, die an langen, auf den gemauerten Pfeilern beweglich ruhenden Balken aufgehängt sind, und begießen daraus ihre Stöcke. Der treue vierfüßige Freund und Wächter assistiert. Der eine Bursche mit rasiertem Haar und Bartstoppeln ist in seiner momentanen Haltung, zum Gefährten umsehend, vielleicht mit hinkendem Bein, vortrefflich erfaßt. Er ist bucklig und hier ist der Zeichner wieder wie so viele seiner Vorgänger im alten Reich an der Aufgabe gescheitert, den einen Arm richtig ansetzen zu lassen. Aus dem schlichten Naturgefühl solcher Bilder ist das Aufsteigen zu der Poesie von Kompositionen wie Abbildung 120a verständlich.

An diesem Bilde ist noch etwas auffallend, nämlich die neue einheitliche, nicht mehr komplettierende Perspektive, in der die Architektur dargestellt ist. Die Gartenvilla erscheint in einer reinen Fassadenansicht. Vorne führt eine kleine Freitreppe zum Wasser hinunter, aus dem zur Angabe eines Vordergrundes Papyrusstauden aufwachsen; auf der Terrasse tragen Papyrusbündelsäulen eine Halle, in deren Mitte sich im Hintergrunde die große Türe in das eigentliche Haus öffnet. Der Anfang zu dieser Neuerung war schon auf dem Relief des Ay (Abb. 123) bemerkbar, wo die Figuren der königlichen Familie und die Balkonansicht in einer Einheit gegeben waren. Aber dadurch, daß einmal durch die beiden hohen Lotossäulen mit ihrem Gebälk doch wieder komplettierend eine Schnittansicht der Königshalle, gleichzeitig aber unter dem Fenster in einem dritten Maß die Eingangstüren in den Palastbau selbst gegeben werden, ist eine wirklich einheitliche Perspektive wieder unmöglich gemacht. Im Fresko aus dem Grab des Apui ist keine einzige störende komplettierende Teilansicht mehr vorhanden. Die Treppe ist naiv im Kinderstil gezeichnet; es fehlen wirkliche die Tiefe gebende lineare Verkürzungen. Aber von dieser hier erreichten Einheit der Anschauung hätte die ägyptische Kunst weiter kommen können, wäre nicht ihre Stunde schon erfüllt gewesen.

Der neue Naturalismus ergreift das Leben überall, wo er es findet. Man beachte etwa die flatternde Bewegung der Schleife an den Abzeichen, die Hor-em-heb (Abb. 125c) in der Linken hält, die Bänder an den Säulen auf dem Relief des Ay (Abb. 123) und überhaupt den neuen Gewandstil, wie er an dem Fragment Abbildung 125a zu studieren ist. Die Körper der Figuren selbst wie nackt durchscheinend. Das ist zwar im Prinzip nichts Neues. Denn der männliche Körper war ja im alten und im mittleren Reich, von Lendenschurz und Amtstracht abgesehen, überhaupt nach dem Vorbild des Lebens nackt wiedergegeben, und die Frau, was in unserem Beispiel bei der Nofrit (Abb. 73) nicht so deutlich ist, wie in zahlreichen anderen erhaltenen Werken, erscheint in einem eng anliegend

Abb. 137. Holzfigur eines Knaben. Marseille, Museum 17. Holz. Höhe 0,63 m. Saitisch (?).
Nach Capart, Recueil de Monuments II, Taf. LV.

dargestellten Gewand in scharfer Hervorhebung ihres vom Manne verschiedenen Wuchses, beinahe wie nackt. Aber das Neue ist eben jetzt die Ausbildung der Mittel, durch die stoffliche Eigenschaften des Gewandes gezeigt und dieses damit als ein besonderer Teil der Gesamterscheinung im Einklang oder im Gegensatz zum Körper dargestellt wird. Das Gewand im alten Reich ist nur Hülle, im neuen ist es Schmuck, das zum Körper etwas hinzubringt, das dieser nicht besitzt. Die neue Erscheinung mag mit Neuerungen der Tracht selbst zusammenhängen. An die Stelle der einfach gefalteten Lendenschürzen des alten Reichs sind faltenreiche, gebauschte Ärmelgewänder getreten und im ganzen ein Kleiderluxus, eine Vorliebe für feine und edle Gewebe, der auf den älteren Denkmälern nicht aufzufinden ist. Auch wenn er vorhanden war, so war er eben nicht darstellbar. So faltenlos angegossen wie am Cha-sechem (Abb. 63) und an der Nofrit (Abb. 73) konnte auch altes Gewand in Wirklichkeit nicht an den Körpern sitzen. Jetzt aber erhält das feingebügelte Gefältel ein scharfkantiges, knitteriges Aussehen, es wird zwischen Haupt- und Nebenmotiven unterschieden (Abb. 125b), das Gewand kann in seiner Linie große Kurven der Bewegung mitmachen (Abb. 120b), den Körper zart wie ein Geschmeide umschließen (Abb. 118, Taf. III), eine abstrakt einfache Sprache groß geführter Konturen sprechen (Abb. 124a), oder als durchsichtige Schleier die Gestalt umweben (Abb. 125a).

Und nun stellt sich eine neue Differenzierung ein. Denn in dem neuen Kontrast, Körper und Gewand, erhält nun auch der andere Partner, eben der Leib, eine neue Rolle. Alle archaische Nacktheit ist naiv. Sie entspringt der Nacktheit als Lebenssitte und ist daher selbstverständlich. Da der primitive Mensch aus seiner Lebenserfahrung heraus eine größere Kenntnis und Wertschätzung körperlicher Eigenschaften besitzt als der kultivierte, also den Blick für Kraft, Gewandtheit, Ebenmaß, Gesundheit, kurz für die aristokratischen physischen Merkmale der Rasse, und da Frühzeiten der Kultur das Kapital dieser primitiven Naturkenntnis noch zur Verfügung haben, kommt archaische Kunst zu der reichen, einfachen Typik nackter Schönheit, wie wir sie in den Figuren des alten Reichs (Abb. 73—81) kennen gelernt haben und im Griechischen bis ins fünfte Jahrhundert hinein kennen lernen werden. Aber das ist eine sachliche Anschauungsweise, wie sie jedem Stück des von der älteren Kunst ergriffenen Stoffgebiets zuteil wird. Es fehlt ihr jeder sentimentale Einschlag.

Abb. 138. Kopf des Menthuemhet. Schwarzer Granit. Höhe ca. 0,46 m.
Saitisch um 650 v. Chr.
Nach v. Bissing-Bruckmann, Denkmäler ägyptischer Skulptur, Taf. 62.

Sobald aber reifere Kultur allein durch die stärkere Macht des Geistigen, durch die Bildung eines intellektuellen Adels, durch verweichlichende luxuriöse Lebensführung allmählich bewußt oder unbewußt zu einer anderen Gesinnung gegenüber der Physis gelangt, muß diese in eine neue Anschauung einrücken. Der schöne Leib wird als etwas Kostbares angesehen. Weil sein Anblick mit der Sitte, Kleider zu tragen, seltener geworden war, gewinnt die nackt geschaute Schönheit einen neuen sinnlichen Reiz. Der neue Luxus bildet auch für ihre Pflege Mittel aus. So verschiebt sich die Naivität der alten Zeit zu einer neuen bewußten ästhetischen Kennerschaft körperlicher Schönheit als der feinsten Blüte der Gestaltungskraft der Natur. Ein archaischer Körper ist nie zuerst schön für das Urteil seiner Zeit, sondern

er ist schön als Folge, weil Kraft, Adel, heroische Gesinnung sich darin ausdrücken. Jetzt wird Schönheit als solche zu einem gewissermaßen abstrakten Ziel mit jenem leisen, tragischen Unterton der Götterhaftigkeit oder Vergänglichkeit, wie wir es für die griechische Kunst des 4. Jahrhunderts erkennen werden.

In der Kunst des neuen Reichs war das Nackte schon am Anfang in einer vom alten Reich verschiedenen Tendenz vorgetragen. Der nackte Körper des alten Reichs ist trocken, man könnte auch sagen, nüchtern. Wenn der Stil, wie wir oben (S. 80ff.) sahen, auch so verschiedene Körperindividualitäten charakterisieren kann, wie Rahotep (Abb. 73) und Perhernofret (Abb. 77), Dorfschulzen (Abb. 80) und Phios I. (Abb. 81), so ist der Behandlung doch in jedem Fall eine gewisse Knappheit eigen, die das Interesse am Einzelnen der energischen Haltung des Ganzen opfert. In der Statue Tuthmosis III. (Abb. 114) aber liegt in der Behandlung der runden, etwas fetten Formen des Oberkörpers ein ganz anderes Bewußtsein des Sinnlichen, ein neues Gefühl für die Glätte der Haut, für das Schwellen des Fleisches, und die gleiche Empfindung ergibt in der Statue Amenophis II. (Abb. 116) strahlende Pracht.

Der Typus der Figur im Stil von Tell el Amarna nun ist nur unter der Annahme zu verstehen, daß die persönliche Erscheinung Amenophis IV. sehr stark das allgemein körperliche Ideal bestimmt hat. Ein magerer aufgeschossener Körper, sehr schlank, engbrüstig, mit langen, kraftlosen Armen, der ganze Habitus mit starken Merkmalen der Phthise. Jedenfalls in keinem der zahlreichen uns von ihm erhaltenen Porträts ein Hinarbeiten auf den Eindruck imponierender körperlicher Kraft, sondern das Gegenteil. So geht auch die körperliche Charakteristik der zahlreichen Figuren der Reliefs der Felsengräber seiner Regierung wohl auf die Darstellung eleganter, lebhafter, wohl angezogener Körper; aber das geschmeidige, tänzelnde Völkchen ist von der Robustheit archaischer Figuren so weit entfernt, daß man die Empfindung nicht los wird, man könnte sie wegblasen. Wie das ja ähnlich später die Griechen in der Darstellung des Heraklesabenteuers bei Busiris ausgedrückt haben.

Und nun kommt weiter der feminine Einschlag der Kultur zum Durchbruch, nicht nur in der starken Angleichung der männlichen engbrüstigen Figur mit breiten Hüften und hängendem Bauch an weibliche, wie etwa Ay von seiner Frau (Abb. 123) sich nur durch das Gewand, der König auf dem Relief des Hor-em-heb (Abb. 125a) sich kaum von der Königin unterscheidet, sondern in dem neuen einseitigen Studium, das der schönen nackten Frau gilt. Die Königin auf dem Fragment vom Grab des Hor-em-heb (Abb. 125a) trägt Schleiergewänder, nur um durch sie die schwellende Schönheit ihres Leibes durchscheinen zu lassen, das Mädchen des Holzlöffels (Abb. 120c) mit seinen Lotosblumen und Enten ist eine Dienerin mit Totenopfern wie die zahlreichen des alten Reichs (Abb. 98). Jene waren nie nackt, sie aber kokettiert mit ihren wie als Fächer gehaltenen Blumen gleich einer Hetäre. Ganz merkwürdig, wenn auch wohl nicht wörtlich, sondern nur als eine aus der Zeitstimmung stammende Übertreibung aufzufassen, ist die Tatsache, daß auf dem Relief des Ay (Abb. 123) die ganze königliche Familie auf dem Balkon völlig nackt ist. Aber daß wenigstens für die Frauen des königlichen Hofes die Porträtdarstellung in ganz nackter Figur Mode war, erweisen Funde aus Tell el Amarna. In die Reihe dieser Arbeiten gehört der herrliche Kalksteintorso in London (Abb. 129). In dem Zögern einiger Gelehrter, ihn als ägyptisch anzuerkennen, liegt allein schon das Eingeständnis seiner Einzigartigkeit. Denn, wenn er nicht als ägyptisch durch den engsten Zusammenhang mit den Amarnafunden und den Felsengräberreliefs erweisbar wäre, könnte er nur irgend einer Epoche der reifsten Kunst angehören. Aber

Abb. 139. Psammetichos vor der Hathorkuh. Kairo. Grüner Schiefer. Höhe 0,84 m. Saitisch.
Nach v. Bissing-Bruckmann, Denkm. ägypt. Skulptur, Taf. 73 A.

so verwandt er auch in der Einstellung auf die Erscheinung etwa griechischer Arbeiten vom vierten Jahrhundert ab, oder der Denkweise der italienischen Hochrenaissance sein mag, es ist an ihm eine Einheit des Reliefs und eine Bindung der Form offenbar, die nur ägyptisch sind. Die Weichheit in der Wiedergabe des Fleisches, die Delikatesse, mit der Schamberg und Nabelgegend gegeben sind, den Rhythmus, in dem die Brust aus dem Becken aufwächst, kann man vielleicht an einem griechischen Original wiederfinden. Aber wenn ein griechischer Bildhauer des 5. Jahrhunderts an die gleiche Aufgabe geriet, unterwarf er den weiblichen Körper zu sehr seinen aus der Erfahrung mit der männlichen Figur geschöpften Ideen einer eigentlich männlich energischen Haltung, um ihm diese blütenhafte Einfachheit zu lassen, und wandte eine in zu starken Kontrasten des Muskulösen aufgebaute Modellierung an, als daß er eine ähnliche Weichheit malerischer Übergänge des zarten Körpers hätte gewinnen können. Der griechische Künstler aber des 4. Jahrhunderts oder der hellenistischen Zeit besitzt eine viel zu große Kenntnis der Form im einzelnen, und ist so sehr auf die neuen Gedanken der Bewegung des Körpers eingestellt, daß ihm eine so einfache Haltung der Figur

und eine Unterordnung der Modellierung unter so allgemeine Zusammenhänge nicht mehr möglich gewesen wäre. Irgendwie hängt auch diese Figur noch mit dem Louvreschreiber (Abb. 69) zusammen. Die verfeinerte Empfindung für Linie und Fläche beruht auch jetzt nicht auf einer wirklich eingehenden Kenntnis der anatomischen Struktur des Körpers; unter dem Spiegel der Oberfläche liegt das Muskelspiel gefangen wie eingesperrte Kinder, und die schweigende geheimnisvolle Ruhe dieser Schöpfung entspringt zum Teil immer noch dem Noch-nicht-sprechen-können.

In Werken dieser Art stellt sich die eigentümliche Stellung der ägyptischen innerhalb der antiken Kunst am reinsten dar. Der Torso bedeutet, wie andere Werke der Amarnazeit (Abb. 127, 128) die höchste Reife der ägyptischen Kunst. Indes, an den Werken des großen und des freien Stils des griechischen 5. und 4. Jahrhunderts gemessen, bleibt er archaisch. Aber, wenn wir hier mit einer Bemerkung der Darlegung über das Wesen archaischer Kunst vorgreifen dürfen, die wir ausführlich erst für die griechische Kunst der Zeit um 480 geben können: das Wort archaisch bedeutet viel mehr und etwas ganz anderes als bloß Vorstufe, Vorbereitung, Lehrjahre, Jugend, Unvollkommenes, gemessen an der Erfüllung, an der vollen Beherrschung der Form in den Zeiten der Reife. Sondern, wie im Leben sittliche Persönlichkeit und Charakter möglich sind auch ohne ausgebildete Intelligenz, ohne volle Entfaltung aller in der Natur des Individuums liegenden Kräfte, ja wie der Reiz oder die Größe mancher Menschen gerade darin beruht, daß der Adel ihres Wesens sich gegen den Widerstand einer schlecht gehorchenden physischen Natur durchsetzen muß: so unterjocht in archaischen Kunstwerken der Wille großer Zeitalter den ungelenken Körper. Die daraus hervorströmende Empfindung ist desto überwältigender, je mehr man ihr die Gewalt anmerkt, die nötig war, um die Enge des spröden Stoffes zu sprengen. Nun stellen aber die griechisch-archaische Kunst vor dem Jahre 460, die italienische, französische und deutsche Gotik des 13. und 14. Jahrhunderts und die Musik Joh. Seb. Bachs innerhalb der Entwicklung ihrer nationalen Kultur und Kunst jeweilig eine erste große Periode dar. Daran schließen sich große Zeiten weiterer Entfaltung an. Es erfüllen sich also in der griechischen und der italienischen Kunst, in der deutschen, wenn wir nach Dürer, Grünewald und dem jüngeren Holbein auch Rubens und Rembrandt und die Baumeister und Bildhauer des Barock einbeziehen, in der deutschen Musik, die Schicksale einer großen Kunst wie die eines großen Individuums, und es offenbart sich der nationale Genius in Jugendlichkeit und Manneskraft nach verschiedenen Seiten hin und in den merkwürdigsten Äußerungen des Temperaments.

Bei der Übermacht der Tradition und der vom Europäischen aus unverständlichen Langsamkeit der Entwicklung aller orientalischen Kunst kommt die ägyptische Kunst in einem Prozeß von mehr als tausend Jahren schließlich doch nicht zur völligen Überwindung der in ihren Anfängen begründeten formalen Gebundenheit. Das Glück des Sich-ausleben-könnens, wie es im höchsten Maße der griechischen und der italienischen Kunst, wie der deutschen Musik vergönnt war, ist ihr also versagt geblieben. Aber nun tritt eben in der Zeit der 18. Dynastie der eigentümliche Fall ein, daß das volle reife Leben einer auf der höchsten Höhe stehenden Kultur in der Kunst seinen Ausdruck sucht. Ein siegreiches, verfeinertes, souverän im Leben stehendes, kompliziertes Menschentum muß sich einer Ausdrucksweise bedienen, die der Fülle seiner Empfindung nicht ganz adäquat ist Es ist ein ähnliches Verhältnis, wie das zwischen der glühenden Leidenschaftlichkeit Dantes und der strengen Sprache seiner Terzine, oder der Gewalt der Liebessprache Shakespeares zum Panzer des Sonetts. Oder es liegt eine andere Parallele nahe, die französisch-deutsche Plastik der ersten Hälfte

Aus den Fresken im Grab des Apui. Tal von Dêr-el-Medineh. Haus und Garten des Apui. 19. Dynastie.
Nach Mémoires de la mission archéol. franç. du Caire V. 4. Taf. I zu S. 609

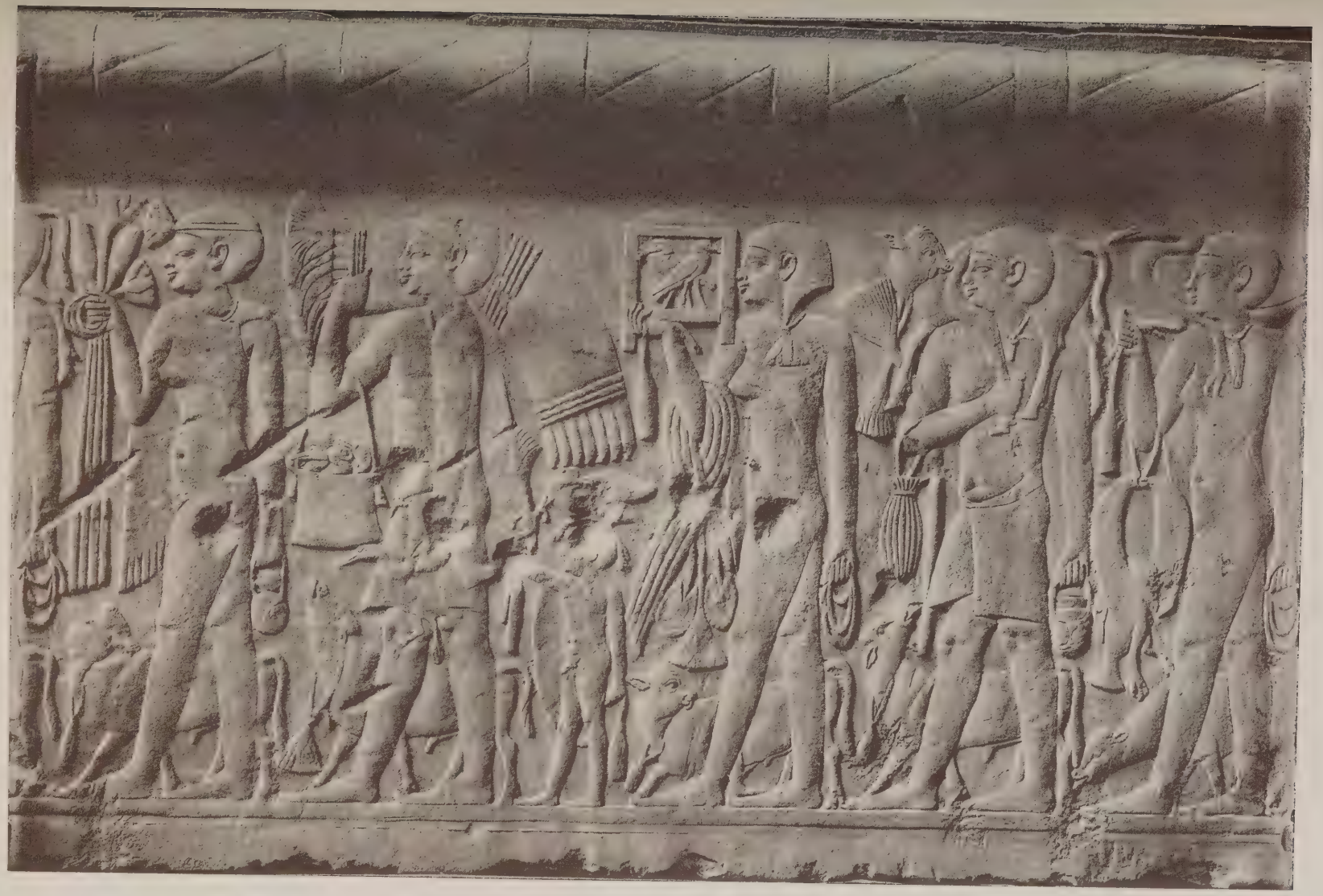


Abb. 140. Opfergabenträger. Von einem Grabrelief. Kairo. Kalkstein. Höhe 0,31 m. 4. Jahrh. v. Chr.
Nach Grébaut-Maspero, Le musée Égyptien II, Taf. XXXIV.

Abb. 141. Konzert. Vom Relief Tigrane Pascha. Alexandria. Kalkstein. Höhe 0,31 m.
4. Jahrh. v. Chr.
Nach Grébaut-Maspero, Le musée Égyptien II, Taf. XL.

des 13. Jahrhunderts, wo die große Seele Körper bewegt, die noch kaum gelernt haben zu stehen und zu gehen.

Aber in jedem Abschnitt einer Kultur nach der Antike fand der Geist mächtiger Zeiten in der Sprache der Dichtung oder der bildenden Kunst oder der Architektur, oder überhaupt in den allgemeinen Formen der Anschauung, Halt und Anknüpfung an Leistungen der Vergangenheit, vor allem am Erbe der antiken Welt, wie ja auch schon die archaisch-griechische Welt eben durch die Pforte der ägyptisch-orientalischen Kultur in die Rennbahn ihrer Siege einzog: nur die ägyptische Kunst, wie auch die babylonische, für die aber die Frage ganz anders liegt, fanden Hilfe nur bei sich selber.

Und nun wird man nicht anders als mit Rührung eben diese Werke aus der Höhe der Amarna-Kunst betrachten können, und wird in ihrer in der Weltgeschichte gleich nie wiederkehrenden einzigartigen Position den Schlüssel finden zu dem unvergleichlichen Zauber ihrer Jungfräulichkeit. Denn daß in dem Torso in London (Abb. 120) die duftige Zartheit eines Mädchenkörpers wie nie wieder, in dem neugefundenen Kopf der Königin aus Tell el Amarna (Abb. 128) eine sensitive Frauenseele wie ähnlich höchstens in der deutschen Gotik (Abb. 6, 8) sich ausdrücken können, das erklärt sich doch nur aus dem Zusammenarbeiten einer großen,

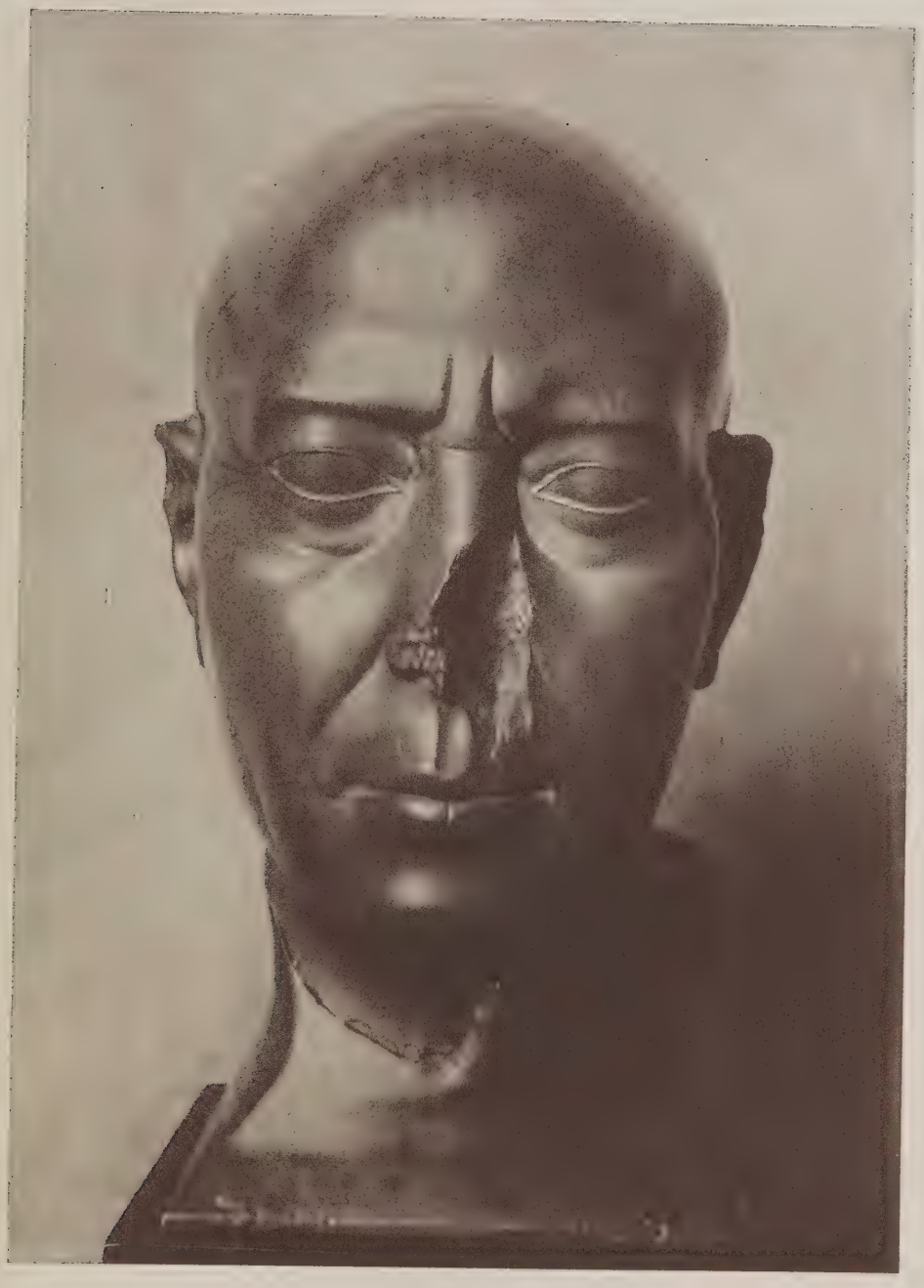


Abb. 142a. Der „große grüne Kopf“. Berlin 12500. Grüner Schiefer. Höhe 0,134 m. Ägyptisch-ptolemäisch (?).
Nach Photogr. des Berliner Museums.

rein menschlich reichen Kultur eines Zeitalters mit einem durch unendliche Disziplin hindurchgegangenen bildhauerischen Stil, aus dem Widerstreit einer übermächtig hervorquellenden Empfindung mit einem noch ringenden Ausdrucksvermögen, in dem sozusagen jede Silbe dem wahrhaftigen Herzen abgerungen werden muß.

Und nun können wir durch die Porträts Amenophis IV., deren schönstes die Kalksteinbüste im Louvre (Abb. 127) ist, einen Blick in die Seele dieser merkwürdigen Persönlichkeit tun, als hätte der königliche Besteller seinem Hofkünstler jeden Pomp der Majestät untersagt und ihn auf die Darstellung des bloß Menschlichen verwiesen, weil ihm die Wahrheit das Höchste schien. Mit der Bezeichnung naturalistisch ist auch hier wenig gesagt, wo wir vom Chephren (Abb. 67) und Phios I. (Abb. 81) ab in den Königsbildern des mittleren Reichs (Abb. 105—108) und jenen von Beginn der 18. Dynastie (Abb. 114) eine immer stärkere Verwandlung des Typischen ins individuell Charakteristische gefunden haben. Der Naturalismus ist nur ein Gespann, das von dem Zeitwillen in einer bestimmten Absicht gelenkt wird. Nach dieser ist hier zu fragen. Nichts Heldenhaftes, nichts von der Brutalität jenes Amenemhet (Abb. 106, 108). Durch seine beinahe demütige Güte, mit der sich eine außerordentliche Vornehmheit verbindet, erregt das Bild eine intime Sympathie, die sich jedes andere ägyptische Königsbild verbat. Das greisenhaft müde vorgehaltene Haupt mit dem langen Halse trägt die Krone wie ein alter Papst die Last der Tiara. Das asketisch spitze Gesicht mit dem leisen Anflug des Schwärmerischen ist von den derb-knochigen fleischigen Physiognomien der älteren Königsbilder so entfernt wie die esoterische religiöse Poesie dieses Religionsstifters von der alten, tiergestaltigen Göttern dienenden Gläubigkeit. Man muß aber, was bei dem Erhaltungszustand der Büste im Louvre leicht übersehen werden kann, die Formenbestimmtheit im einzelnen bemerken, das Ohr, dessen individuelle Porträtnatur aus dem Vergleich mit dem anders angelegten des Frauenkopfes (Abb. 128) erhellt, den knappen festgeschlossenen Mund mit leicht aufgeworfenen Lippen, das forschende, tiefliegende Auge und das Verhältnis, in dem das unsinnliche Untergesicht der oberen Partie untergeordnet ist. Trotz des über dem Ganzen liegenden Schimmers von Morbidität, so daß man, wenn das Bildnis zu sprechen begänne, nur eine hüstelnde, umflorte, leise Stimme zu hören erwartet, kommt doch eine nicht physische, aber intellektuelle Kühnheit zum Ausdruck, aber auch diese kompliziert deshalb, weil sie auf einem vielleicht borniert eigensinnigen Willen in diesem gebrechlichen Körper beruht.

Daß aber die Persönlichkeit in diesem Sinne ein psychologisches Interesse an ihrem rätselhaften Charakter wachrufen kann, wie irgend eine erst seit der Renaissance und dem Hamlet mögliche literarische Figur, liegt nur an der bildhauerischen Leistung. Diese bringt auch in einem entscheidenden Punkte etwas kompositionell Neues. Alle älteren Porträts waren, durch die Stellung der Statue in einer Nische, oder vor einer Wand (Abb. 59, 33), auf die Ansicht von vorne angelegt, wenn auch bei der scharfen Herausarbeitung der Seiten (siehe S. 59f.) klare Nebenansichten zustande kamen (Abb. 63, 60, 72). Wenn sich dabei eine so sichere Profilwirkung ergab, wie am schönsten beim Kopf des Dorfschulzen (Abb. 79), so war das eben eine von diesem oder jenem Künstler erzielte Nebenwirkung. Die eigentliche Absicht geht immer auf die Ansicht von vorne (Abb. 67, 78, 105). An den Porträts Amenophis IV. aber sind Vorder- und Seitenansicht zum mindesten gleichwertig, ja, ohne Seitenansicht sind sie gewiß nicht zu verstehen. In ihr erst wird die Energie der Linie von Halsansatz, Profil des Gesichts und Krone vernehmlich. Damit offenbart sich aber nicht nur eine außerordentliche Empfindlichkeit für die Linie als solche, sondern überhaupt eine neue

Abb. 142b. Der „große grüne Kopf". Berlin 12500. Grüner Schiefer. Höhe 0,134 m.
Ägyptisch-ptolemäisch (?).
Nach Photogr. des Berliner Museums.

Auffassung des Körperlichen. Wie die Plastik des Torsos in London (Abb. 129) auf einer dem älteren Stil unbekannten stärkeren Modellierung des Reliefs beruht, so äußert sich in dem bewußten Hinarbeiten auf ein stärkeres Vor- und Zurückspringen der runden Figur der gleiche Drang nach Bewegung, der die neue Lebendigkeit der Zeichnung in den Amarnagräbern hervorrief, und dem auch jene selbst noch im Griechischen des 5. Jahrhunderts undenkbare, durchaus als rund aufgebaute Gruppe aus Amarna, der König eine auf seinem Schoß sitzende Prinzessin küssend, verdankt wird (Abb. 129).

Alle diese Züge der neuen Kunst, die Verfeinerung der Linie, die malerische Modellierung, die kräftigen Antithesen des Rundplastischen, sind nun nicht etwa bloß Fortschritte eines äußeren technischen Raffinements in den künstlerischen Mitteln, sondern sie sind der Ausdruck eines neuen Geistigen. Im Grabrelief (Abb. 46) wird der Affekt der Trauer in verschiedenen Graden von der kühlen Neugier der Hofgesellschaft bis zu der schluchzend knieenden Frau dargestellt, im Triumph des Hor-em-heb (Abb. 120a) ein Außer-sich-sein vor Freude. Auch in der Darstellung der Stadtältesten vor Mahu (Abb. 121a) geht die Charakteristik auf das Geistige. Und wenn in der Schilderung des Lebens des Königs (Abb. 123, 124b, 129) die zärtliche Liebe zu Gattin und Kindern beinahe aufdringlich enthüllt wird, so kann der Grund davon eben doch nur in dem sensitiven Liebesglück der Zeit selbst liegen, die ihr Vorbild im Leben der königlichen Familie fand.

Für dieses Herausarbeiten des Affekts war nun auch die neue Art des vertieften Reliefs nötig, die ja auch das alte Reich, aber nur ausnahmsweise (Abb. 102) verwendete. Man brauchte für die flatternden durchsichtigen Gewänder (Abb. 125a), für die von Aufregung bis in die Fingerspitzen erfüllten Figuren, für die zahlreichen neuen Motive eines eleganten Stehens, Schreitens, vom Wagen Steigens, für das neue Leben der Gruppe eine flottere, flüssigere Technik, eine zartere, in Kontrasten und Übergängen reichere Modellierung, als sie das alte Flachrelief (Abb. 92, 103) hergab. Die Linie bekommt ein musikalisch vibrierendes Leben, und es ist gewiß kein Zufall, sondern liegt tief in der Stimmung der Zeit begründet, daß die Musik, Saiteninstrumente, Gesang und Tanz auf ihren Darstellungen eine so große Rolle spielen (Abb. 120a, 125). Das Charakteristische des Naturalismus aber der Porträts Amenophis IV. ist seine Nervosität. In der Geschichte der Kunst ist das wirklich das erste Bild eines Menschen, der „Nerven" gehabt hat.

Die Schilderung dieser großen Epoche klinge hier aus mit dem in Amarna neugefundenen Kopf der Königin aus braunem Sandstein (Abb. 128), der noch höher steht als die herrlichen Frauenbilder Abbildung 117, 118, ja von dem wir bekennen müssen, daß wir nicht wissen, womit ihn vergleichen. Wieder, wie beim Torso in London, ist der erste Gedanke die Erinnerung an griechische Arbeiten. Allein, es gibt kein griechisches Frauenbildnis, in dem der Künstler seiner Porträtaufgabe so treu geblieben wäre, wie der ägyptische Bildhauer hier. Der Grieche geht im Frauenbildnis immer über die Natur hinaus zu einer rein idealen Schönheit, oder er nimmt eine weibliche individuelle Schönheit nur insoweit als Vorwurf, als sie eben dem abstrakten Typus nahekommt, so daß wir zwar aus den überlieferten Porträts wissen, wie einzelne griechische Männer ausgesehen haben, aber gar nicht, wie eine bestimmte einzelne Griechin ausgesehen hat. In dem Porträt dieser Königin aber bleibt die individuelle Bestimmtheit. Die Anlage des breiten Gesichts mit starken Wangenknochen, die stumpfe Nase mit eingesenktem Ansatz unter der vorgebauten Stirn, der knappe fleischige Mund über dem kleinen Kinn, das flache große Ohr, dies alles wäre dem griechischen Künstler unannehmbar gewesen. Im 5. Jahrhundert wäre ihm die Form ähnlich groß gelungen, aber

er hätte die Natur heroisch genommen und für diese sensitive Zartheit und die liebenswürdige Güte keinen Sinn gehabt. Der Künstler des vierten Jahrhunderts aber, der das Leben dieses Auges, die Weichheit um Kinn und Mund, den Übergang von der Wange zur Schläfe und die herrliche Bewegung des Halses verstanden hätte, müßte dem Ganzen doch seine Herbheit nehmen, er könnte das Bild nicht mehr so geheimnisvoll zwischen Mädchenhaftigkeit und Frauenreife schwanken lassen, und würde es entschiedener mit irgend einer Rolle von Pathos betrauen. Am nahesten möchte noch die Keuschheit gotischer Frauenbildnisse des 13. und 14. Jahrhunderts diesem Werke stehen. Aber diese kommen aus einer, am Ägyptischen gemessen, kurzen künstlerischen Erfahrung, und ihre große edle Empfindung ist leise gestört durch die unreine Instrumentation ihrer Technik. Hier aber ist alles vollendet, und mit dem Gatten (Abb. 127) verglichen, überlegen. Nichts Nervöses, nichts Pointiertes, blühende, ruhig atmende Form, reine edle Seele.

Wir haben weder eine deutliche Vorstellung von den Vorgängen der religiösen Reaktion gegen die Reformen des „Ketzerkönigs" Amenophis IV., noch eine wirkliche Kenntnis von dem Wandel der ägyptischen Kultur unter seinen Nachfolgern in der 19. und 20. Dynastie. Das Reich blieb groß und mächtig und von außen, nach der Menge, Größe und Pracht der Bauten beurteilt, müßten die Regierungen Ramses II. und III. als Zeiten neuer höchster Blüte erscheinen. Aber die Architektur ist nicht mehr erfinderisch, die Dekoration nicht mehr so sorgfältig, es macht sich eine phrasenhafte Gedankenlosigkeit bombastischer Wiederholung im Wandschmuck, ein undisziplíniertes Wuchern im Ornament der Säule bemerkbar — deutliche Zeichen des Verfalls.

Nun hat uns aber die Entwicklung der Kunstgeschichte in den letzten Jahrzehnten zu einem vorsichtigeren Gebrauch dieses Wortes „Verfall" genötigt, als er früheren Zeiten geschichtlicher Betrachtung gewohnt war. Und wenn wir nacher an den Jagd- und Schlachtenbildern Ramses III. in Medinet Abu wirklich große, neue künstlerische Erfindung aufzuzeigen haben und in den Meisterwerken der Äthiopenzeit (Abb. 136) und der Spätzeit der saïtischen Könige (Abb. 137—139) die Einstellung der ägyptischen Kunst auf neue hohe Ziele kennen lernen, werden wir uns selber vor einem vorschnellen Urteilen über Epochen als sinkenden warnen. Wir müssen auch hier eine kurze Betrachtung über einen allgemeinen Begriff einschalten.

Die ältere kunstgeschichtliche Betrachtung seit der Renaissance nämlich verfuhr gewiß darin einseitig und unhistorisch, daß sie gewisse Perioden der Kunst als Zeiten absoluter Höhe proklamierte, denen sie darauffolgende Jahrhunderte als Zeiten absoluten Niedergangs gegenüberstellte. In der Literatur der italienischen Renaissance selbst zum Beispiel nahm zuerst das Urteil dogmatische Gestalt an, das Jahrhunderte nachgewirkt hat, der Barock sei eine Zeit reinen Niedergangs, und die am Ende des 18. Jahrhunderts einsetzende, in ihren psychologischen Voraussetzungen noch kaum aufgehellte Wiederbelebung der „historischen Stile" wandte sich leidenschaftlich gegen die vorausgehende Kunst des Rokoko als „Unnatur" und „Entartung". Während wir heute einsehen, daß die Stilwandlungen vom Romanischen ab bis zum Ende des 18. Jahrhunderts innerlich notwendige Evolutionen immer neuer großer, künstlerischer Ideen waren, deren Meisterwerke ebenbürtig, aber unvergleichlich nebeneinander stehen.

Wenn aber gerade tiefsinnige Forscher aus der Einsicht in diesen fortwährenden Prozeß

der Auflösung des Alten als Gestaltung des Neuen zu der Anschauung kamen, als gäbe es in der Geschichte der Kunst überhaupt nicht wirkliche Zeiten der Höhe und keine Niedergänge, sondern nur ein Nacheinander gleichwertiger Bildungen, so können wir in solcher Anschauung nur eine verarmende Verleugnung des Großen in der Geschichte und des Genius sehen. Wie in der Natur und im Menschenleben im selben Strom des Geschehens das Edle neben dem Gemeinen, die vollkommene Bildung neben der mißlungenen, das Glück neben dem Unglück auftaucht, so haben auch Völker und ihre Kunst große Zeiten und Zeiten der Schwäche. Es wird nie gelingen, die römische Kunst des vierten nachchristlichen Jahrhunderts zu der Bedeutung des Zeitalters des Perikles oder des Augustus zu erheben, oder der deutschen Kunst der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Größe zu erwirken, die das Zeitalter Dürers und Grünewalds besessen. Mögen sich auch hier Dinge vorbereitet haben, die später in Rembrandt sich erfüllten, und dort die Architektur das Programm der antiken Baukunst zu Ende gedacht haben, um das der neuen Zeit auf dem Umweg über den Orient zu ermöglichen. Alles begreifen ist nicht Alles verzeihen. Auch in der Geschichte kann man nicht jedem dienen. Wer in ihr nicht haßt, kann auch nicht lieben.

Freilich muß sich der Betrachter, der urteilend durch die Zeiten geht, eines bewußt bleiben, nämlich der Tatsache, daß der Maßstab seines Urteils seine eigenen Werte sind. Wobei hier wenigstens die Frage offen bleiben mag, ob es nicht auch für das historische Urteil ein „Prinzip eines allgemeinen Gesetzlichen" gibt.

Für unseren Fall nun, die Frage nach dem Verfall der ägyptischen Kunst nach der 18. Dynastie, ist jedenfalls so viel klar, daß der Niedergang nicht ein absoluter war. Das Erbe der Vergangenheit war zu groß, die Sicherheit der Kunstübung zu fest, als daß sie plötzlich hätte versagen können. Die Tradition ist wie die Kraft des Nils, aus der immer wieder neue Ernte ersprießt.

Aber der Niedergang ist deutlich, wenn die folgende Kunst eben an dem Faktor als Wert gemessen wird, der den eigentlichen Charakter der Amenophiszeit bestimmte. Dieser war, wie wir erkannten, die Bewegung. Die Kunst der 18. Dynastie hätte, würde sie sich in gerader Linie fortgesetzt haben, in eine Freiheit münden können, verwandt der kretischen Kunst, aber innerlich sicherer und kräftiger. Sie tut dies nicht. Sie biegt um. Aber nicht allmählich und willkürlich, auch nicht schlaff ausmündend oder erschöpft, sondern mit dem zähen Willen einer bewußten Reaktion. Darin liegt das merkwürdige Interesse, das die Statue des Bek-en-Chons (Abb. 135) hervorruft.

Der „erste Prophet des Amon" hockt mit hochgezogenen, eng an den Körper angeschlossenen Knieen auf einer niederen Platte, hält die Arme über die Kniee gekreuzt und sieht gerade nach vorne. Das Motiv der in einen Mantel gehüllten, in dieser Art hockenden Figur ist nicht erst in der 19. Dynastie erfunden, es ist älter und findet sich schon im mittleren Reich. Das Merkwürdige ist aber, daß es in der 19. und 20. Dynastie in einer Reihe hervorragender Schöpfungen verwendet ist, nach einer Epoche, deren Tendenz dem Geist dieses Motives gerade entgegengesetzt war.

Wir haben früher (S. 69) bei der Besprechung der „Schreiber"-Figuren, bei dem der 18. Dynastie angehörenden Lesenden in Kairo (Abb. 70) auf einen eigentümlichen Gegensatz in der Formbehandlung hingewiesen. Der sorgfältigen, beobachtungsreichen Behandlung von einzelnen Teilen der Figur widerspricht die müde, schläfrige Haltung des Ganzen. „Es ist als kehre die Figur wieder langsam in den Fels zurück, aus dem sie erlöst war."

Der Bek-en-Chons nun ist beinahe wieder ganz Block, ganz Würfel geworden. Der Prozeß

Abb. 143. Relief vom Grabe Hor-em-hebs. Von der Gruppe der syrischen Gefangenen. Teil der Abb. 125 b.

der Formbildung, in dem der Wand der abstrakten geometrischen Form die Modellierung abgerungen wird (S. 57 f.), wiederholt sich in umgekehrter Richtung. Jetzt wird der lebendigen imitativen Form die abstrakte Idealität möglichst einfacher stereometrischer Verhältnisse aufgezwungen. Einer ähnlichen Rückwärtsbewegung sind wir am Ausgang der 12. Dynastie begegnet, wo bei den Mädchen von El Bersche (Abb. 111) und der Porträtsstatuette in München (Abb. 112) der Naturalismus des mittleren Reichs durch die neue Strenge der Linie und der Fläche gebändigt erschien. Jetzt, am Ausgang der 18. Dynastie wiederholt sich die Inversion. Der Rückschlag ist um so stärker, je blühender die Ideenwelt der Amarnazeit war.

Man muß sich auch hier wieder an den Ewigkeitscharakter ägyptischer Bildwerke überhaupt (S. 61ff.) erinnern, an jenes Beharrungsvermögen orientalischer Kunst, die ein einmal gewonnenes Ideal nie wieder aufgibt. Aber es liegt doch eine beinahe bedrückende Überraschung in der Wahrnehmung, nach einer Kurve von über tausend Jahren, nach den größten Eroberungen die Kunst beinahe wieder an der gleichen Stelle landen zu sehen, von der sie hoffnungsvoll tatendurstig ausgegangen war.

In der Statue des Bek-en-Chons steckt ein geheimes Raffinement, ihre Einfachheit ist gar nicht naiv. In einer wundervoll großzügigen Behandlung kommt die an- und abschwellende Modellierung des Körpers in der scheinbar hartnäckig durchgeführten Abflachung der Würfelseiten und der strengen Sicherung der Kanten durch, und trotz der fakirhaften Erstarrung der Figur behält der Kopf mit der fein behandelten Perücke und dem kurzen falschen Bart unter

dem Kinn seine scharfäugige Aufmerksamkeit. In dieser Gesamthaltung ist ein besonderes orientalisches Ideal ausgesprochen. „Keïf", das Versinken des Individuums in einen willenlosen Zustand fatumergebener Ruhe.

Die Schöpfungen der ägyptischen Rundplastik sind, wie wir sahen, auf eine beschränkte Zahl von Erfindungen zurückzuführen, die, wie der Stehende, der Sitzende, der Hockende, der Schreiber, geschlossene Typen bilden, innerhalb deren jede Epoche ihr besonderes Lebensgefühl ausspricht. Nicht „die Natur" herrscht in der bunten Fülle ihrer Geburten, sondern „die Form", und aus ihr wird die Natur gedeutet. Ebenso wie in aller älteren Poesie nicht das beschreibende Wort Urelement ist, sondern der musikalische Rhythmus des Versbaues. In dem gegenseitigen Durchdringungsprozeß von Natur und Form im ägyptischen Stil beruht die unerhörte Kraft der Natur nicht auf einer besonderen Fähigkeit objektiver Naturanschauung, sondern auf der Notwendigkeit, diese im Rahmen des formalen tektonischen Gesetzes zur Geltung zu bringen; die kubische Form hinwiederum empfängt ihre organische Kraft, weil sie nicht wie das rein architektonische Teilgebilde bloß abstrakt ist, sondern sich mit immer neuem Leben erfüllt. Aus dieser Antinomie, Form und Natur gewinnt jedes Kunstwerk seinen Entschluß, aber nur in der Jugend jedes Stils, die wir mit einer historischen Kategorie als archaisch bezeichnen, sind die Kräfte auf die beiden starken Ringer gleichmäßig verteilt. Dem ägyptischen Stil bleibt dieser Ringkampf sozusagen immanent. Denn hier haben sich Form und Sinnlichkeit mit solcher Macht gegenübergestanden und sich vermählt, wie in keinem anderen Teil der Welt.

Ähnlich wie das Ägyptische ist jeder asiatische Stil während seiner ganzen Dauer archaisch geblieben, aber an keiner anderen Stelle ist aus Landschaft und Geschichte eine so große einfache tektonische Idee souverän geworden wie im Nilland, und daher hat auch nirgends „Natur" mit ihr ringend eine Kraft gewonnen wie hier. Und da die abendländische Kunst, zuerst im Griechischen, getragen von einem anderen Volkstum, einem anderen geographischen Schauplatz, einer anderen Bewegtheit der Geschichte gleich zu Beginn von einem ungleich größeren Reichtum diskursiver geistiger Ideen erfüllt ist, wird ihr die architektonische Form jedesmal relative Bindung, die sie auflöst, um zu einer neuen zu gelangen, während sie im Ägyptischen absolut bleibt. Daher gewinnt im abendländischen Stil „Natur" die eigentliche Herrschaft und muß sich immer wieder, nicht allein bei Plato und Dürer, durch die „Idee" korrigieren; im Ägyptischen korrigiert sich „die Idee" durch „die Natur".

Man kann die Antithese Natur und Form in ein anderes Begriffspaar: Individuum und Welt übersetzen, um die Absicht von Figuren wie des Bek-en-chons und verwandter Stücke zu begreifen. Das äußerste, was die ägyptische Kunst in der Darstellung des Individuums versucht hat, ist in den Werken der 18. Dynastie geleistet. Die Individualität der Werke der Amarnakunst hebt sich deutlich ab von der Physiognomie der Porträts des alten Reichs. Sind diese heiter, offen, sinnlich, naiv, so haben jene ihren müden Ernst, ihre kultivierte Bewußtheit und überreife Gepflegtheit. Das Repräsentationsbild des alten Reichs hat eine erdgeborene Natürlichkeit, als sei es gebräunt von dem Sonnenbrand, der die Weizenfelder der Relieffriese der Mastabas reifen läßt, und gestählt durch Jagden in Oasen und Nilsümpfen. Es gehört in das offene Land des Herrenguts, dessen Daseinsfreuden in der Grabkammer nachgezaubert werden. Die Kunst der 18. Dynastie ist städtische Kunst und Hofstil, und ihre Menschen leben, in Luxus und Zeremoniell eingeengt, in Last und Genuß, das Dasein einer geschlossenen vornehmen Schicht. Die Haltung der Figur auf einem Relief des alten Reiches (Abb. 88) hat sich zu der Bewegtheit der Motive der Reliefs des neuen Reiches (Abb. 123) gesteigert. Aber der Dorfschulze (Abb. 80) geht gleichmäßigen Schrittes, wohin er will; in der großen Lebendigkeit der

jüngeren Kunst hingegen ist eine Begrenztheit, als vollzöge sie sich innerhalb des geschlossenen Raumes einer Bühne, und auch die Ausfahrt des Königs (Abb. 124b) ist eine höfische Parade. In jedem Abschnitt der Kultur empfängt der Freiheitsbegriff des Individuums seine Komplementärbestimmung durch den jeweiligen Begriff Welt, die in Religion, Staat und Sitte sich gestaltende soziologische Situation.

Das neue Verhältnis von Individuum und Welt zeigt sich an dem Bek-en-chons (Abb. 135) in einem scheinbar unbedeutenden Zug. Die Vorderseite der Figur trägt ein großes, sie beherrschendes Schriftfeld mit einer Opferformel an die Götter von Theben. Diese Inschrift, an der herrschenden Ansichtsseite durchaus darauf bedacht in die Augen zu fallen, ist nicht Teil der Darstellung, nicht etwa Gewandornament wie gelegentlich die durch Schrift verzierten Gewandborten auf gotischen Bildern, sondern sie repräsentiert einen gedanklichen außerhalb der Darstellung liegenden Inhalt, der zwar zum Gesamtmonument gehören kann, aber dessen normaler Platz nicht das Bildwerk selbst, sondern sein Sockel ist; wie ja am Bek-en-chons weitere Inschriften auf der Sockelstufe und auf dem Rückenpfeiler stehen. Oder es kann, wie gelegentlich im Griechischen, eine Inschrift auf der körperlichen Figur so angebracht sein, daß sie, als solche untergeordnet, von der Bilderscheinung aufgeschluckt wird. Aber hier behauptete sie sich, ursprünglich in Farbe ausgeführt, als besonderer dem Bild entgegengesetzter Teil.

In jeder Usurpation des Bildes durch die Schrift drückt sich eine Unterordnung des Bildes unter den Gedanken aus. Das Bild nimmt einen nicht ihm gehörigen Bestandteil aus der Sphäre des Gedanklichen zu Hilfe, oder die gedankliche Welt drückt das Bild in seine Dienerrolle zurück, aus der es sich erhoben hatte, um ein nur ihm eigentümliches Leben auszudrücken. Wie die Figur ihre Beweglichkeit der kubischen Form geopfert hat als Ausdruck der Unterordnung ihres individuellen Lebenswillens unter die Gesetzmäßigkeit einer höheren Welt, so drückt nun weiter diese, die neue religiöse Herrschaft von Glaube, Priestertum und Tempelgeist ihren Sinn dem Bildwerk auf, es gleichsam mit dem Spinnennetz ihrer antiindividuellen Organisation überziehend.

Aus dem großen Geist der ägyptischen Tradition heraus entstehen auch hier wieder neue plastische Gestaltungen. Denn die Rolle der Inschrift im Bek-en-chons übernimmt in anderen Schöpfungen die körperliche Figur. Das Bild des Ramsesnaktu (Abb. 144) nämlich bildet ein Motiv weiter, das wir im Amenophis II. in Kairo (Abb. 116) kennengelernt haben, bringt aber etwas Neues, Wesentliches hinzu. In der Amenophisfigur hatte das im alten Reich ausgebildete Motiv des knienden Schreibers durch die Hinzufügung der vorgehaltenen Opferplatte einen neuen Sinn und durch den Stil der frühen 18. Dynastie in Kopf und Körper eine neue Monumentalität erhalten. Zugleich aber ist auffallend und eben eigentlich ägyptisch, daß die Opferplatte nicht freigehalten herausgearbeitet ist, sondern daß mit besonderer körperhafter Wirkung zwischen ihr und den Schenkeln der Figur der Stein stehenbleibt. Das Motiv der Figur wird in der Vorderansicht durch den dazwischen geschobenen Körper mit seiner toten Fläche verdunkelt. Es ist nur in den Seitenansichten klar ablesbar.

Diese Opferplatte nun und ihr Unterstück sind im Ramsesnaktu (Abb. 144) zum wirklichen vor die Figur geschobenen Pfeiler geworden. Eine Art Pylon mit Hohlkehle als Abschluß und Inschriften an den Seiten. Auf ihm thront eine Göttertrias, Ammon, Maut und Konsu in voller Rundheit ausgeführt und auch durch die im Stein gegebene Rückwand von der Figur des Opfernden getrennt. Es sind also zwei in dreidimensionaler Körperlichkeit ausgeführte Bildungen zusammengefügt, die knieende durch das feinfältige Gewand und die differenzierte Perücke ihrer Epoche ausgestattete Stifterfigur und der Pylon mit der Opfergabe. Das Verhältnis der

Abb. 144. Statue des Ramsesnaktu, Schiefer, Sockel aus Alabaster. Höhe 0,405 m. 20. Dyn. Kairo 42163.
Nach Legrain, Statues et Statuettes II Taf. XXVII.

beiden nur durch die Einigung in der übergeordneten Würfelform, im Relief der Seitenansichten und durch die Basisplatte zusammengehaltenen Körper wird noch schwieriger dadurch, daß der Pylon mit den Götterbildern im monumentalen Stil der großen Architektur gegeben ist, gegen dessen Kraft das reale Größenverhältnis der kleinen Votivgabe zu der Figur des Weihenden nicht aufkommt. In der Vorderansicht ist keine Bildeinigung zwischen der Göttertrias und der dahinter knieenden, beinahe ganz verdeckten Figur möglich.

Ein verwandter Typus begegnet in der Statue des Khaï (Abb. 145). Hier steht an Stelle des Schriftfeldes des Bek-enchons ein Tempelportal mit den Statuen des Ammon und der Maut; es ruht auf den im Stein angedeuteten Füßen des Khaï, und der Stifter läßt seine verschränkten Arme auf dem Gesimse aufsitzen. Auch hier sind zwei bildmäßig unvereinbare plastische Größen in e i n e verbunden. Gleichgültig, ob man das Götterportal als Miniaturmotiv oder als Symbol des großen Tempels interpretiert: das Portal mit seiner durch den Hohlraum angedeuteten Raumtiefe schneidet in die Körperlichkeit der hockenden Figur ein. Zugleich entsteht wie in der Figur des Ramsesnaktu (Abb. 144) der Widerspruch der Proportionen, die Antithese zwischen der sich keiner Verkleinerung beugenden monumentalen Form des Portals und der sie umfassenden geheimnisvoll einfachen Stifterfigur. Zu diesen Beispielen lassen sich leicht zahlreiche andere aus späteren Dynastien des neuen Reiches fügen, in denen an Stelle der plastisch ausgeführten Götterfigur das an den Seiten der kauernden Figur in vertieftem Relief angebrachte Bild in ideale Konkurrenz mit dieser tritt. Zu diesem Vorgang der größten Intensivierung der plastischen Idee in der kubischen Figur des neuen Reiches einerseits und ihrer kontradiktorischen Behandlung durch die dem einheitlichen Bildgedanken widersprechende Antithese unvereinbarer Teile gibt es in der ganzen Welt-

geschichte der Kunst keine Parallele. Man kann diese letzten großen Schöpfungen der Kunst des neuen Reiches als ägyptischen Barock bezeichnen, wenn mit diesem historischen Begriff nicht eine oberflächliche Analogie, sondern die jeder Stilentfaltung gesetzmäßig innewohnende Auflösung durch die logische Entwicklung ihrer autonomen Ideen bestimmt werden soll. Auch diese Bildungen sind in ihrer Einzigartigkeit in dem besonderen ägyptischen Wesen begründet, die einfachen Beispiele der Kubusfigur begegnen schon in der ersten Hälfte der 18. Dynastie, und so müssen wir uns des eigentlichen Sinnes der ägyptischen Statue noch einmal erinnern.

Sie ist niemals bloß Bild wie das Bild anderer Kunstzeitalter, das für frühe Zeiten zwar auch wirklicher Sitz der Gottheit oder der menschlichen Seele gewesen ist, aber mit der raschen Veränderung der religiösen Idee diesen Charakter der wirklichen physischen Repräsentation eines göttlichen oder menschlichen Wesens verliert oder abschwächt. Sondern der Grundgedanke des ältesten ägyptischen Glaubens, daß das vom Künstler geschaffene Rundbild als wirklicher Körper der menschlichen Seele oder einer Teilseele dienen müsse, verleiht der ägyptischen Statue eine höhere religiöse Realität als eine bloß ästhetische. Mit dem Wandel der ägyptischen Frömmigkeit und der Bestattungssitten wandelt sich zwar die Verwendung der Figur, aber nicht ihre Aufgabe. Die Figur wird also niemals bloß Bild, als etwas Angeschautes, nur für den Betrachter Berechnetes, sondern sie behält als wirklicher Träger von Leben eine faktische Realität, ja eine über die bloße Irdischkeit hinausgehende, da nur in ihrer Form die erstrebte Vereinigung des Menschen mit Jenseitswelt und Göttern sich vollzieht.

Abb. 145. Statue des Khaï. Schwarzer Granit. Höhe 0,73 m. Kairo 42165. 19. Dyn. Nach Legrain II Taf. XXIX.

Die Stärke der allgemein architektonischen Form ist in jeder Kunst der Gradmesser für die Stärke des überindividuellen metaphysischen Prinzips innerhalb einer Kultur. Sie ist in keiner Kunst größer als in der ägyptischen, weil es in ihr keine Ablösung des Logischen vom Religiösen, des Individuums von der Tradition, des Weltlichen von der Hierarchie gab. Aber innerhalb des architektonischen Gesetzes behält die dreidimensionale Erscheinung ihr Recht, weil sie die faktische Dynamik des menschlichen Körpers nicht „abbildet“, sondern real ins Ewige zu steigern hat. Hieraus erklärt sich die reale Gruppenbildung wie in Abb. 71 u. 144.

Zugleich aber erlauben diese Bilder der zweiten Blüte des neuen Reiches einen Blick in den kulturellen Konflikt der neuen Verfallszeit Ägyptens. In der Figur des Khaï (Abb. 145) hat sich die älteste Situation der ägyptischen Figur invertiert. Ein die Figur umrahmendes oder von der Gottheit gekröntes Portal war ihre Urform. In der Mastaba des alten Reiches (Abb. 59) stand der Mensch in der Scheintüre, und auf der Stele des Königs Schlange (Abb. 23) war das Portal vom Gottvogel beherrscht. Jetzt aber (Abb. 145) stehen die Götter in der Tornische und werden von der Priesterfigur umfaßt, als wäre sie der eigentliche Gott. Omnipotenz der Hierarchie.

Abb. 146. Ramses II. eine Barke als Opfergabe darbringend. Schiefer. Kairo 42142. Länge 0,15 m. 19. Dyn. Die Barke fehlt, der rechte Unterschenkel ergänzt.
Nach Legrain II Taf. IV.

So ist aus dem sinnlich frohen, bauernstolzen Geschlecht des alten Reiches, dem Herrschertum des mittleren und der verfeinerten Renaissancegesinnung der ersten Blüte des neuen Reiches ein neuer demütiger Königstypus geworden, dessen wunderbares Bild Abb. 146 repräsentiert. Der jugendliche Ramses II. schiebt eine Opfergabe, eine nicht erhaltene Barke, an die Gottheit vor sich hin. Dies Motiv flehender Unterwürfigkeit war früher ähnlich nur für Gefangene oder Sklaven möglich, wie etwa auf dem Relief Abb. 46; es hat die neue in der 18. Dynastie ausgebildete Rhythmik der Figur zur Voraussetzung, wie sie in dem Vasenträger der Schminkbüchse Abb. 120 B erscheint. Aber zu diesem Ausdruck der Geste gibt es im vorhergehenden Stil nichts Vergleichbares. Als ob der überschlanke Körper nur aus Armen und Beinen bestünde. Die Parallele der Arme und des linken Oberschenkels, die Kadenz der sich bis zur rechten Ferse fortsetzenden Rückenlinie!

Der Stil der Epoche Ramses II., dessen erlesene Leistung neben dem thronenden Ramses in Turin (Tafel III) diese Statuette ist, hat die Bildhauerkunst der Regierung Sethis I. zur Voraussetzung. Von dieser sind uns die großen Bilderzyklen im Tempel von Abydos erhalten, in denen die Reliefkunst der 19. Dynastie deutlich ihren neuen Willen im Gegensatz zur 18. ausspricht, (Abb. 131 und 147.) Der erste Eindruck freilich ist Langeweile. Eine endlose Reihe in sich gleichwertiger Szenen, in einer jeden der König im Verkehr mit einer Gottheit. Aber diese Zeremonien gehörten nun einmal zum Repertoire der Tempelkunst wie Sibyllen und Propheten zur mittelalterlichen Kirche und die Mönchsgeschichten zu den Dominikanerkapellen. Das dem Sethizyklus vorausliegende umfangreichste Monument dieser religiösen Repräsentationskunst sind die Reliefs der Hatschepsut in Deir-el-Bahri (Abb. 50, Taf. IV). Wenn in dieser gleichsam die Schleusen geöffnet werden, um den Strom des neuen Lebens der 18. Dynastie, Pracht und Fest, Wunderwerke fremder Länder, die Magie des Kults in einem riesigen Szenarium vor Augen zu führen, so besinnt sich bei Sethi Ägypten wieder auf sich selbst: Restauration. Das Bild, auf ein Figurenpaar beschränkt, stärker konzentriert als jemals früher. Daher in einem übersichtlichen Plan eines neben dem anderen in reinlichem Gevierte aufgereiht. Im Bilde selbst wird alles hinausgeschoben, was in früheren gleichen Darstellungen die Wirkung der Hauptfiguren hemmte, also die im freien Grunde herumschwimmenden hieroglyphischen Inschriften, die übereinander getürmten Opfergaben. Jetzt sind die Schriftzeichen an den oberen Rand des Rechtecks verwiesen oder bleiben im Bilde nur da stehen, wo ihre geschliffene Prägnanz die Figur nicht stört. Das Opfergerät, wie deutlich auf Abb. 131 links, wird auf wenige einfache

symbolische Formen reduziert. Diese wie die Hieroglyphe (sehr schön in Abb. 147) von einer unvergleichlichen Schärfe ihrer miniaturhaft gesehenen Gegenständlichkeit. So z. B. das Räuchergerät in der Hand des Königs (Abb. 131 links) und die aus dem Weihwassergefäß begossenen Lotosblüten auf dem Opfertisch. War diese Liebe für das Objekt alter Zug der ägyptischen Freude am Besitz (siehe S. 109), und sind die Dinge immer gerne ergriffener Vorwand für den ägyptischen Künstler gewesen, seine Kunst des abgestuften Reliefs zu bewähren (Abb. 115), so kommt die neue konzentrierende Redaktion des Stils auch ihnen zugute. Sie erhalten die schimmernde Eleganz der kostbaren Metallarbeiten der Zeit.

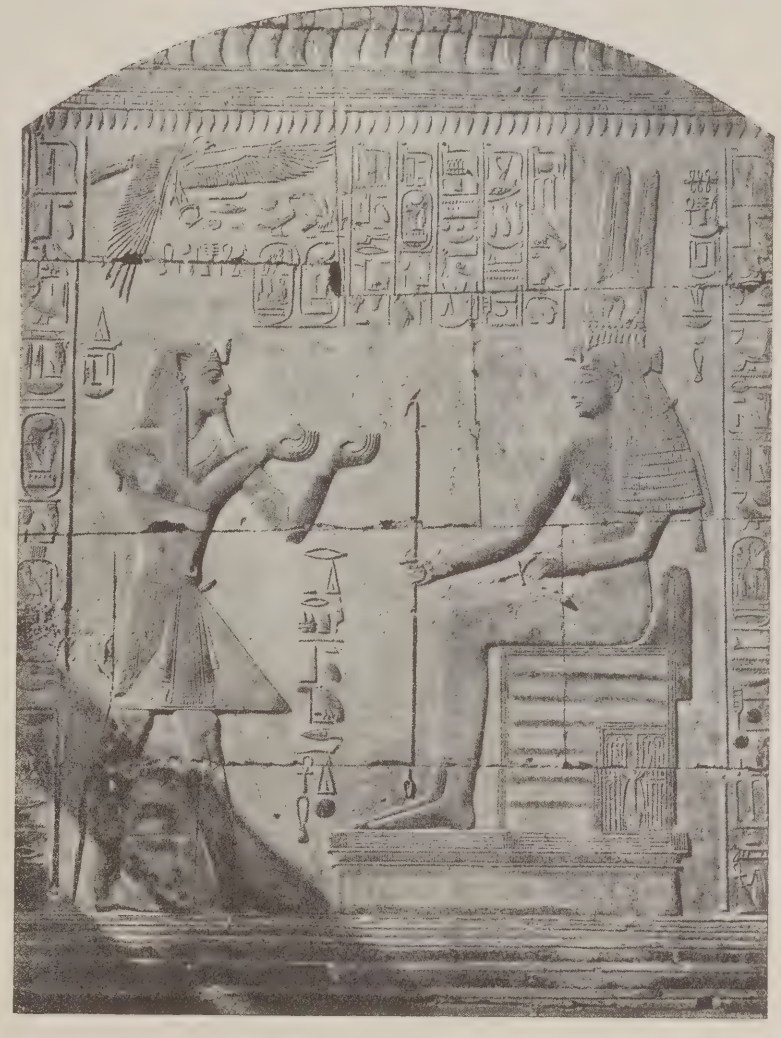


Abb. 147. Sethi I. vor Isis. Relief im Tempel von Abydos, Isiskapelle, Westmauer. 19. Dyn.
Nach Capart, Le temple de Séti I. Taf. XXXVI.

Die Restauration trifft am meisten die Figur. Vor dem entlasteten Hintergrund spricht sie in neuer Klarheit. Die Gleichmäßigkeit ihrer Anlage geht gewiß auf ein neues theoretisches Proportionssystem (siehe S. 218) zurück. Wie das Zeichen der Vereinigung der beiden Länder auf den Götterthronen (Abb. 131 und 147 verglichen mit Abb. 72) schmaler zusammengedrängt und in die Höhe gezogen wird, und in den Bildern in Umrahmung, Hieroglypheneinteilung, Götterattributen eine besondere Vorliebe für die reine Senkrechte durchbricht, so erhält auch die Figur eine neue Geschmeidigkeit. Nach der lockeren Aufgeregtheit der Gewandfalte der Amarnazeit (Abb. 123, 125) wird der Königsschurz wieder in strengen Winkeln stilisiert; die Amarnakunst liebte die Kurve, die 19. Dynastie betont, wo sie kann, die Gerade. Es vollzieht sich eine verwandte Bewegung wie etwa im Französischen zwischen 1760 und 1800. Die malerische Haltung der Erscheinung mit dem Tiefencharakter des gewölbten Reliefs verwandelt sich in eine rein zeichnerische mit unbewegten Hauptflächen (Abb. 125a verglichen mit Abb. 131, 147). Das in der 18. Dynastie erworbene Gefühl für die Finesse des Konturs und die Abstufung des Reliefs ist zum höchsten Raffinement ausgebildet. Innerhalb der konventionellen

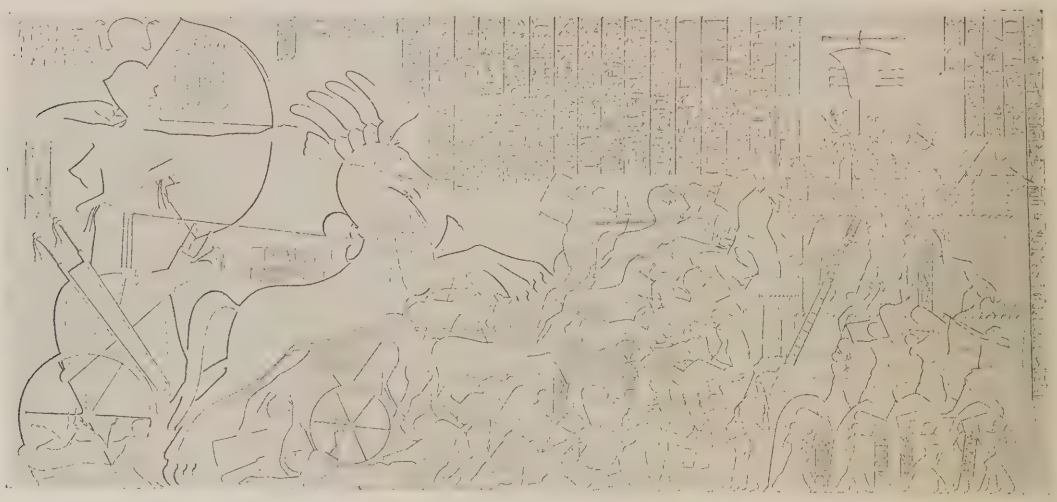


Abb. 148. Ramses II. die Hettiterfestung Dâpur erobernd. Memnonion von Theben, Tempel Ramses II. Hypostyl, Ostseite. 19. Dyn.
Nach Ermann, Ägypten, S. 702.

Haltung der Gesamterscheinung bedeuten die Zeichnung von Gewand, Schmuck, Perücken, die leisen Anschwellungen des Reliefs an Knie und Nabel und vor allem die scharfen Profilbilder des Königs eine nicht weiter zu steigernde Feinfühligkeit der Form und Sicherheit der Hand. Dieser Stil ist für das Saitische und die Spätzeit (Abb. 152ff.) der eigentlich klassische geworden.

Die 19. und 20. Dynastie hat aus den Errungenschaften der 18. heraus noch eine andere große Leistung entwickelt, das historische Bild. Wir betrachten die Abb. 132—133, 148/9 zusammen, sind aber hier nicht imstande, der Entwicklung des Bildes von Ramses II. bis Ramses III. und der Fülle ihrer künstlerischen Probleme gerecht zu werden.

In diesen Jagd- und Schlachtbildern mischt sich wie kaum an einer anderen Stelle im Ägyptischen Altes und Neues, konventionelle Typik der Tradition und Entdeckung neuer Darstellungsmittel. Der Stoff selbst ist uralt. Das Selbstbewußtsein jeder nationalen Kultur erstarkt in der Notwendigkeit, sie gegen den feindlichen Nachbar zu verteidigen, ihrer Idee die barbarische Peripherie zu unterwerfen. Jede große Epoche der ägyptischen Geschichte ist kriegerisch gewesen. Wenn man die Faktoren aufsucht, die bei der Kontinuität des durch Landschaft und Agrarwirtschaft so einheitlichen Körpers der ägyptischen Kultur diesen überhaupt verändern und dadurch erst zu einem geschichtlichen machen, so sind es keine anderen als die Ereignisse der äußeren Politik und die durch sie hervorgerufenen großen Persönlichkeiten der Könige, die das Reich nach jeder Katastrophe neu organisierten. Daher gruppieren sich auch die ägyptischen Denkmäler um die zwei Grundideen nationaler Kultur, Religion und Staat, beide sich unaufhörlich neu durchdringend. Der Ausdruck der Staatsidee ist das königliche Siegesdenkmal. Keine Kultur war autonomer und autarkischer wie die ägyptische. Wäre sie sich selbst überlassen geblieben, hätte das alte Reich als abgeschlossenes Paradies weiterexistieren können, so wäre seine Kultur in bürgerlicher Sattheit erstickt, und nie wären die großen Charaktere des mittleren oder neuen Reiches geboren worden. In der Erschütterung durch äußere Bedrängnis entfaltet auch das ägyptische Menschentum immer wieder neue Seiten seines großen Wesens.

Der Inhalt des ersten großen politischen Denkmals der ägyptischen Kunst, der Tafel des Nar-mer (Abb. 22) und der Schlachtenbilder (Abb. 133 und 148) ist im Grunde der gleiche: Die

eroberte Zitadelle (Abb. 22 links unten), die fliehenden und zerschmetterten, ethnographisch charakterisierten Feinde (Abb. 21/2), der vom König beim Schopf festgehaltene niedergeworfene Gegner (Abb. 23 rechts und Abb. 134), die übermächtig erscheinende Gestalt des Königs. Nur ist jetzt die mythologische Symbolik ausgeschaltet, was schon in der Tendenz des alten Reiches lag. Aber, was wichtiger ist, die Begebenheit wird in einem Bilde geschildert, nicht mehr auf verschiedene Streifen verteilt, in einer geschlossenen Komposition. Dies ist erst durch die Bildanlage des neuen Reiches (Abb. 123, 124, 125) möglich geworden, die aber noch nicht ganz konsequent verfuhr.

Die Bilder stecken voller archaischer Züge. Daß in der im Verhältnis zu den Feinden und seinen Mitstreitern übergroßen Figur des Königs eine dynastische Hyperbel liege, ist ein unbegründeter Vorwurf. Das ist alter Stil vom Nar-mer (Abb. 22) und dem Grabherren der Mastabareliefs des alten Reiches (Abb. 98) ab. Nur Götter können so groß sein wie der zu ihnen gehörige König (Abb. 131 und 147). Auch daß Ramses III. über die Leichen seiner Feinde hinwegschreitet (Abb. 133), die im Gegensatz zu der Bewegtheit des Kampfgewühls archaisch stilisiert sind, ist ein alter Zug. So setzt auch der thronende Ramses II. (Taf. III) seine Füße auf die neun Bogen der Feinde Ägyptens und der Cha-sechem (Abb. 63) ruht auf dem Sockel mit den zerschmetterten Gegnern, deren Motive den ersten Versuch der, in den Ramsesbildern im Großen gestalteten Darstellung von Menschenunglück des Geschlagenen bilden. So könnte für jedes einzelne Motiv der Figurenmenge in Festungskampf und Seeschlacht seine Verbindung nach rückwärts vor allem mit Denkmälern der 18. Dynastie in seiner stufenweisen Entwicklung aufgezeigt werden. Auch die Gruppe der vor dem König kämpfenden vier Prinzen (Abb. 133) geht in der Anlage der sich deckenden verschobenen Silhouette auf eine Manier zurück, die wir von Deir el Bahri (Abb. 121) kennen.

Das neue ist der Versuch, diese verschiedenartigen Elemente zusammenzuschweißen. Also zuerst die Fixierung des Ereignisses durch Herausbildung des landschaftlichen Elements. Die Festung Dapur (Abb. 148) erhebt sich auf einem Hügel. Es soll die Unzugänglichkeit eines syrischen Bergkastells geschildert werden. So wird ahnungsweise die Forderung eines perspektivischen Fernbildes erfüllt. Es ist ein Vordergrund mit den inschriftlich bezeichneten vier kommandierenden Prinzen, ein Mittelgrund mit den Terrainlinien des Geländes gegeben. Die Festung selbst ist ein typischer Bau, der in einfacher Form ähnlich schon im mittleren Reich vorkommt, nicht analytisch zerlegt wie sonst Architekturbilder, sondern bei aller erzählenden Deutlichkeit in der Scheidung von erster Mauer mit dem Tor, Hauptburgmauer, Festungstürmen und Burgpalast als Einheit geschaut wie schon der Tempel auf Taf. IV. Die Figuren auf den Türmen werden als ferne klein gebildet. Auch in der angelehnten Leiter verrät sich die perspektivische Absicht. Nur widersprechen ihr wieder die dem Erzählerwillen entsprungenen, glänzend erfundenen Figuren der von den Zinnen Herabstürzenden oder sich Herablassenden, ebenso wie die zu großen Figuren des Mittelgrundes. Die alte Kraft epischer Schilderung ist noch nicht erschlafft.

Dies gilt ebenso von den Kampfdarstellungen selber. Bewegte Menschenmassen in Licht und Luft und räumlicher Umwelt darzustellen, ist erst den Venetianern am Ende des 18. Jahrhunderts und dem modernen Impressionismus gelungen. Jede andere Kunst hat das Problem nur durch Summierung einzelner als solcher gesehener Figuren und Akzentuierung der kompositionellen Gruppe lösen können. Den Eindruck der Unübersehbarkeit eines Menschengewühls, innerhalb dessen doch jedes Wesen seine Eigenbewegung hat, rufen die Ramsesbilder im höchsten Maße hervor, und hier ist auch die Entwicklung vom Schlachtenbild Ramses' II.

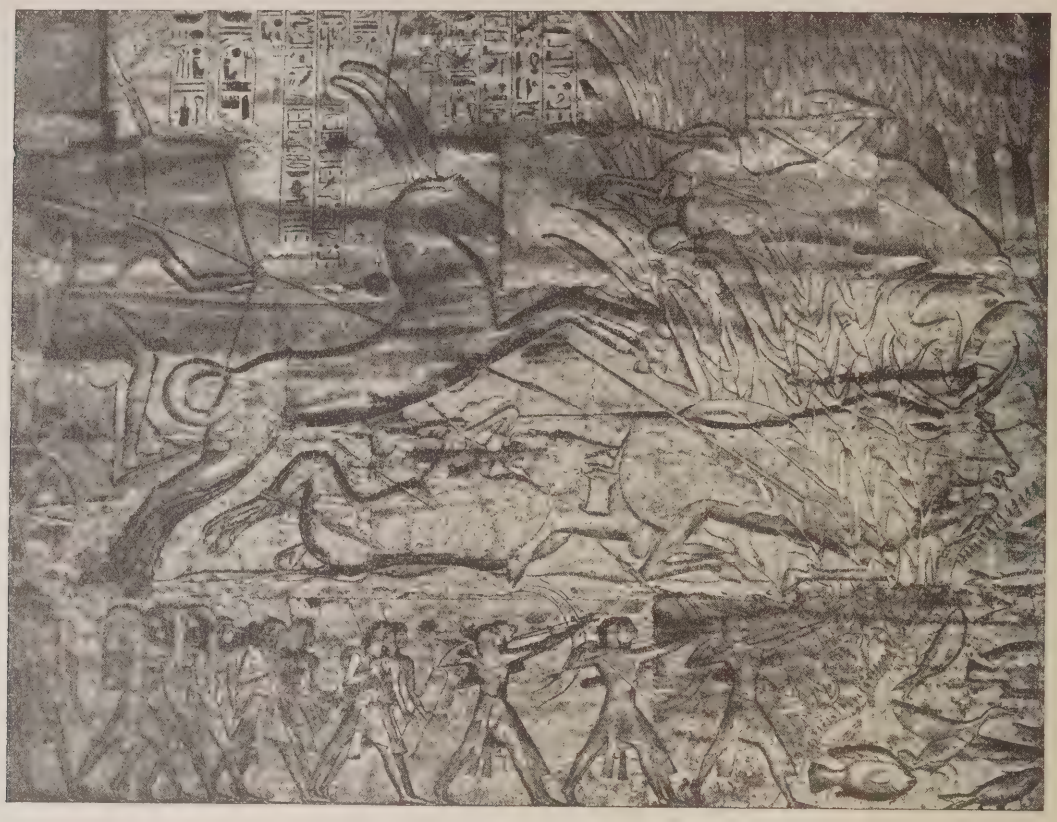


Abb. 149. Ramses III. auf der Jagd. Medinet Habu. Erster Pylon Südwestecke. 20. Dyn.
Nach v. Bissing-Bruckmann, Denkm. ägypt. Skulptur. Taf. XCII.

(Abb. 148) zu der Seeschlacht Ramses' III. (Abb. 133) zu gewahren. Die Eroberung von Dapur läßt sich bei scharfem Hinsehen in lauter Teilgruppen zerlegen; es schleicht sich eine idyllische, aus der Überlieferung stammende Erzählung ein wie die um Aufnahme bittenden Nomaden mit dem Rind gleich neben den Prinzen des Vordergrundes. Die durcheinander gewirbelten Menschenmassen des Kampfes bei den Schiffen hingegen sind nicht mehr in Gruppentypen aufzulösen. Nur Teilaufnahmen könnten erkennen lassen, daß das nicht etwa sinnloses Gekritzel ist, sondern daß in der überkühnen Zeichnung der sich im Tode verrenkenden, sich überschneidenden Figuren jeder Strich erfunden und gefühlt ist. Zurückzublicken ist auch hier lehrreich. Von der Nebeneinanderreihung der toten Feinde der Nar-mertafel (Abb. 22) und der Geierbeute (Abb. 21) zu den Fischern des alten Reiches (Abb. 89 und 92, 101) und den Höflingen (Abb. 123, 16), Beamten (Abb. 124a) und Gefangenen des neuen (Abb. 125 und 143); auch die ägyptische Kunst hat ihre Entwicklung zum Illusionismus. Aber sie mochte ihren Begriff der Realität der nahsichtigen Erscheinung nicht opfern. Innerhalb der gleichen Illusionskunst vermag sie eine so gebundene symbolische Darstellung wie die Feinde in der Hand Ramses III. (Abb. 134), wo neben den gleichgültigen Reihen der Profilköpfe die großartigen so weich in ihrer Fleischigkeit gegebenen Vorderansichten der Gesichter stehen. Wie sie den Typus der syrischen Gefangenen herausarbeitet (Abb. 143), so den der Hattis (Abb. 148) und der Seevölker (Abb. 133) mit Einzelheiten von Körperanlage, Bewaffnung und Tracht. Eine nur mit

dem aus der Entwicklung der Perspektive in der abendländischen Kunst gewonnenen Maßstab argumentierende Kritik trifft nicht das Richtige. Es bleibt gewiß auf dem Festungsbilde (Abb. 148) die Einigung zwischen den drei Teilen des Bildes, König, Schlacht und Festung landschaftlich und perspektivisch unvollzogen, in der Seeschlacht ist die untere Kriegerreihe nicht in das Bild einbezogen; aber nicht oft in aller späteren Kunst wird eine monumentale Einheitsform des Bildes für die Aufgabe dieser Werke gefunden, große Flächen der Architektur weithin herrschend zu schmücken. An diese Vorbilder knüpften, freilich schwächlich und ideenlos und solchen Stoffen entfremdet, spätere Zeiten wieder an, und man kann sich in Edfu (Abb. 13) die beabsichtigte durch Bemalung verstärkte Wirkung der Ramessidenbilder auf der Pylonenwand annähernd verdeutlichen.

Daß in der Epoche Ramses III. eine große Künstlerpersönlichkeit aus dem traditionellen Stil heraus neue Darstellungsweisen entwickelte, ergibt auch der Vergleich der beiden Jagdbilder (Abb. 132 und 149). In beiden die gleichen Grundzüge, wie sie seit dem System der Mastababilder (Abb. 89) festgehalten und modifiziert wurden: der Jagdherr zu Wagen, unter den galoppierenden Pferden ein erlegtes Tier, im Dickicht das Hauptstück. Aber nun wird von der Löwen- zur Büffeljagd jeder Zug ins Große und Freie umgedeutet. Der König ist in der Jagdleidenschaft aus dem Wagenstuhl heraus mit einem Fuß auf die Deichsel getreten, die kleinen Tiere der Löwenjagd sind zu mächtigen Tiercharakteren geworden, und das Jagdstück wird von ihrem Pathos erfüllt. Der Löwe (Abb. 132) hebt sich vom Hintergrund des Schilfes, das bukettartig zusammengefaßt ist wie auf Sumpfdarstellungen der Amarnazeit, in konventioneller Zeichnung ab. Die Büffel aber sind in flüchtiger Todesangst in das Schilf selber eingebrochen, dessen feine Gerten mit dem zarten Duktus ihrer Blätter die Tierkörper überschneiden. Alles ursprünglich durch Farbe noch kontrastreicher und illusionsstärker. So können auch die Fische nicht mehr in ihrem alten Streifen (Taf. I) beharren. Daß unter ihnen eine Wildente auffliegt, der gefallene Büffel über dem unteren liegt, und der Streifen mit den Treibern, das Wasser und das Hauptbild sich nicht einigen, von einem Augenpunkt der Bildkonstruktion also nicht die Rede sein kann, versteht sich hier wie bei den Schlachtbildern. Aber vor Rubens begegnet solche Größe des von Natur gesättigten Jagdbildes nicht wieder.

Das größte Geheimnis der ägyptischen Kunst ist ihre Kontinuität. Wer den Zusammenbruch der künstlerischen Tradition im 19. Jahrhundert vor Augen hat, wo ein paar Jahrzehnte den Zusammenhang mit dem reichen Erbe der Vergangenheit auflösten und Technik und Stil neu in der Gegenwart wieder erarbeitet werden müssen, dem erscheint die Tradition des künstlerischen Handwerks über die dem geschichtlichen Verständnis noch unzugänglichen großen Zwischenräume des Verfalles zwischen altem und mittlerem und mittlerem und neuem Reich rätselhaft. Über zwei Jahrtausende hinweg hängt die Ramsessidenkunst noch mit der Jugend des Stiles zusammen. Diese Kunst wird alt, aber sie altert nicht, und eben noch sahen wir sie voll jugendlichen Wagemutes neue Aufgaben ergreifen.

Nun aber wiederholt sich ihr Weiterleben durch eine jahrhundertelange Verfallsperiode, unterirdischen Wasserläufen vergleichbar, zum dritten Mal. Neue Zersetzung des Reiches unter den letzten Dynastien des neuen Reiches, Fremdherrschaft, geringe Bautätigkeit unter der politischen und wirtschaftlichen Erschütterung, ein erstarrter dekadenter Stil. Und noch einmal Zusammenraffen ihres großen Geistes in der saïtischen und ptolemäischen Zeit vom 8. Jahrhundert ab. Erst zukünftige Funde können die künstlerische Entwicklung dieser Epoche klären, die einstweilen weit undeutlicher ist als die großen Zeiten des alten und neuen Reiches. Auch die Einordnung Ägyptens in die hellenistische und römische Welt konnte den ägyptischen

Abb. 150. Statue des Ensu-Ptah. Grauer Granit. Kairo 42236. Höhe 1,35 m. 7. Jhh. v. Chr.
Nach Legrain III Taf. XLIV.

Stil nicht erschüttern, ja kaum entscheidend beeinflussen. Der griechische Geist hat die ganze antike Kulturwelt sich unterjocht und wirkt bis in den fernen Osten Asiens. Aber der ägyptische Stil widerstand ihm. Nicht in formelhafter Inhaltsleere ist er weitergedämmert wie etwa die islamische Architektur im 19. Jahrhundert, sondern die Kraft des alten Blutes pulsiert noch warm in seinen Adern. Eine Reliefbehandlung von der modellierenden Weichheit und erfinderischen Zartheit wie die an den neronischen Reliefs von Dendera (Taf. VII) ist rein ägyptisch. Wäre nicht das ägyptische Leben so imponierend gewesen, hätte ihm nicht Hadrian einen ganzen Komplex in seiner Villenanlage in Tivoli eingeräumt. Das Verhältnis muß ein ähnliches gewesen sein wie in der Gegenwart, wo nicht nur der dekadent spielerische Abendländer sich der Wirkung der religiösen Kunst und der Kultformen Ostasiens hingibt, weil Kräfte überindividueller Lebensgestaltung dort noch lebendig sind, die in der europäischen Kultur erlahmt scheinen. Erst der Sieg des Christentums im 4. Jahrhundert auch in Ägypten, weniger der geistige als der materielle durch die Vernichtung des Tempelgutes und die Schließung der Heiligtümer, vernichtet den ägyptischen Stil und bezieht auch das Nilland ein in die Entwicklung des spätantiken christlichen Hellenismus.

Freilich, seit dem Ende des neuen Reiches hat auch die Kunst die Reduktion des ägyptischen Staates zu spüren. Mit der Einordnung Ägyptens in die sich ablösenden Systeme der Weltherrschaft, das assyrische, das persische, das griechisch-hellenistische, das römische, ist der Anlaß zur Schilderung der Ereignisse der äußeren Politik zu Ende. Das große epische Relief ist tot. Denn die kurze Episode ptolemäischer Weltpolitik beruhte auf einer griechischen Dynastie und griechischen Soldaten. Die ägyptische Kunst wird ausschließlicher religiöse Kunst, als sie es jemals zuvor war, der ägyptische Charakter kehrt zu sich selbst zurück, sich abschließend von der Kultur der Eroberer, den alten Idealen seiner Vergangenheit nachhängend wie heute asiatische Völker unter englischer oder holländischer Herrschaft.

Daher tauchen nun plötzlich wieder Bildnisstatuen auf, als seien die Feudalherren des alten Reiches aus ihren Gräbern auferstanden (Abb. 138 und 150/1). Da Staat und Verwaltung und der Weltverkehr den Fremden gehören, so ist der Ägypter nicht mehr Feldherr, Höfling und Beamter, sondern patriarchalischer Grundherr wie in glücklichen alten Zeiten. Und ist dies bewußt. Die drei großen Blütezeiten seiner Kunst werden für ihn klassische Zeiten, denen er sich, sie studierend, anzuschließen sucht wie der religiöse Romantiker des 19. Jahrhunderts, der sich dem Byzantinischen oder dem Romanischen oder der Gotik wieder verbündet. Bei der geringen Zahl datierter saïtischer Funde ist das kunstgeschichtliche Urteil fast in jedem einzelnen Fall schwankend, und, da wir den Grad der archaistischen Annäherung und die Beziehungen

der einzelnen Schulen zu den großen klassischen Zeitaltern noch nicht genau kennen, geht das gelehrte Urteil oft um Jahrtausende auseinander. Aber dies ist gewiß festzuhalten: Als die griechische Kunst im ersten Jahrhundert v. Chr. sich erschöpft fühlt, da erscheint mitten in der lebendig weiterlebenden griechisch-römischen Kunst des Porträts und des historischen Reliefs ein fremder gleichsam toter Bestandteil, die als solche beabsichtigte Kopie nach Meisterwerken der großen vergangenen Jahrhunderte. Die mechanische Kopie in diesem Sinne kennt der Ägypter nicht, dazu war er auch in dieser Spätzeit zu produktiv. Aber der Grad der Annäherung ihrer Werke an die Vorbilder ist schwer zu beurteilen. So erscheint die Knabenfigur in Marseille (Abb. 137), neben ein sicheres Werk der 5. Dynastie gestellt (Abb. 77), zuerst mit dieser ins alte Reich gehörig, so identisch ist Motiv, Schurztracht, Körperbehandlung, Rundstab in den Händen. Aber die verschiedene Haartracht, die freie atmende Haltung des Oberkörpers, der leicht zurückgeworfene Kopf, die heitere Schalkhaftigkeit des offenen Gesichtes geben der Figur einen neuen Charakter, der vor der 18. Dynastie nicht möglich ist, in die sie wieder wegen ihrer Tracht nicht gehören kann. Sie wird ein nach Vorbildern des alten Reiches gearbeitetes Werk der saïtischen Renaissance sein. Nicht weniger schwierig fällt das Urteil für den Mann im Mantel (Abb. 87). Berufene Kenner setzen ihn ins alte Reich. Aber dahin kann er nach Standmotiv, Haltung der Arme und dem düsteren Ernst seines Gesichtes nicht gehören. Die Anlage des Mantels mit dem Fall des Gewandes von der linken Schulter und dem Ärmel hat in nichts im alten Reich, ja in keinem älteren ägyptischen Stil eine Parallele. Nach ihrem ganzen Charakter, in ihrer bewußten monumentalen Pose stammt die Figur aus dem gleichen Stil wie der grüne Kopf (Abb. 142) und das Relief Tigrane Pascha (Abb. 141).

Abb. 151. Kopf der Statue Abb. 150.
Nach Legrain III Taf. XLV.

Wie nun bei einem sich gleich bleibendem Menschentum an ein und derselben Aufgabe unter der Nachwirkung der alten Epochen der gleiche bildhauerische Gedanke in diesem späten Stil verschieden gefaßt wird, dafür ergibt der Vergleich der Porträts Abb. 79, 138 und 142 nicht weniger Lehrreiches als früher (S. 63 ff.) von uns gezogene Parallelen. In der Statue des Ensu-Ptah (Abb. 150,

151) zeigt sich wie in der ihr nahe verwandten Knabenfigur (Abb. 137) die Absicht, der Naivität des alten Reiches wieder nahe zu kommen, Werken wie dem Dorfschulzen (Abb. 79/80) und dem Ranofer (Abb. 75). Aber auch in der Geschichte steigt der Mensch nie wieder in die gleiche Welle. Der Körper der saïtischen Figur besitzt eine Bestimmtheit der muskulösen Form, wie etwa an dem herausgearbeiteten Knie, den schwellenden Übergängen der Arme, dem kontrastreicheren Relief des Oberkörpers, die der Anschauung des alten Stils nicht möglich war, die sich auch von der Absicht des neuen Reiches deutlich unterscheidet. Ein mit solchen Armen und Beinen ausgestatteter Körper müßte freilich einen ihnen entsprechenden durchgebildeten Torso haben, ja sich von der Bindung durch sein Motiv befreien. Aber dieser Schritt ins Freie liegt der archaistischen Gesinnung des Stiles jetzt ferner wie je.

Es scheint, als sei das geistige Element, das aus den kultivierten Gesichtern des neuen Reiches (Abb. 143, 125b, 127, 131) hervorleuchtete, geschwunden, und von dem Rassenadel des Ranofer (Abb. 75) wie von der lauernden Verschlossenheit des Bek en chons (Abb. 135) ist der Kopf des Ensu-Ptah gleichweit entfernt. Ein eigensinnig selbstzufriedenes Bauerngesicht aus beschränkter Welt, neben dem der „Dorfschulze" (Abb. 80) kühn wirkt. Der plattgedrückte Schädel mit durch die herabhängenden Perückenlocken noch niedriger gewordener Stirn, der breite Mund, die stumpfe Nase, die schläfrigen in die Breite gezogenen Augen und die Unbeweglichkeit des durch die stilisierte Perücke eingespannten Gesichtes, das alles sind Züge des neuen aus der großen Geschichte ausgeschiedenen „provinziellen" Typus. Aber im Sinne der Kunst ist das kein provinzielles Werk, sondern Eroberung eines neuen Begriffes von Natur. Neue Auflockerung der Form, wie sie ähnlich früher in der 18. Dynastie (Abb. 117, 129) stattfand. Vor allem im Untergesicht mit der weichen Einbettung des sinnlichen Mundes in seine Umgebung und dem Übergang der Nase in die Augen. Die Brauenbogen sind in harten Reliefstreifen über das Auge gelegt, wie in den Augen überhaupt eine noch unbefreite archaistische Tendenz hemmend mitspricht.

Wäre nicht der Menthuemhet (Abb. 138) aus dem Mauttempel von Karnak durch andere inschriftlich fixierte Darstellungen der gleichen Persönlichkeit sicher zu datieren, so fehlte uns innerhalb des Saïtischen jeder Anhalt zu einem entwicklungsgeschichtlichen Verständnis ihrer Porträts. Durch die Festlegung dieses Bildes in die Mitte des 7. Jahrhunderts wird der Ensu-Ptah in vorausliegende Jahrzehnte, die Familie der grünen Köpfe (Abb. 142) in einen viel späteren Zeitabschnitt verwiesen.

Menthuemhet und Ensu-Ptah sind durch das gemeinsame Merkmal des Relief-Brauenbogens verbunden, beide haben die eigentümliche Anlage des unteren Augenlides gemein, das im Menthuemhet hinaufgezogen ist, als sei er am Erblinden und suche das Licht in der Höhe. Das Porträt gehört zu den größten seiner Art. Es ist, als hörte man den asthmatischen Alten röchelnd atmen. Die Lichter auf dem herrlich behandelten Granit wiederholen den Glanz des fetten Gesichtes. Im Blick, das linke Auge sitzt höher wie das rechte und ist kleiner, im leicht geöffneten Mund und dem gespannten Zug der Wangen liegt etwas Momentanes, als sollte er gleich über seine Bauern lospoltern, und unwillkürlich, aber unrichtig, ergänzt man zu dem bewegten Gesicht einen agierenden Körper. Keine beabsichtigte Feierlichkeit sondern Natürlichkeit der durchgearbeiteten und zugleich leise erstarrenden Form des greisenhaften Gesichtes, brutal mit dem Einschlag von Barbarenblut und ehrwürdig zugleich. Die breite große Sprache der Formen klingt jener der 12. Dynastie (Abb. 107/08) so verwandt, daß das Studium ihrer Werke für diesen Stil wahrscheinlich wird.

Am Ende der glorreichen Reihe ägyptischer Porträts aus drei Jahrtausenden steht eine

einzigartige Schöpfung „der grüne Kopf“ in Berlin (Abb. 142). Man möchte von ihm sagen, er sei das plastische Bildnis schlechthin, und wird in der ganzen Weltgeschichte der Kunst an Verwirklichung der rein formalen Idee der Plastik nichts ihm Vergleichbares finden. In der Darstellung eines Seelischen, in der Deutung der Natur aus einer bestimmten Idee heraus, hat jedes Zeitalter sein besonderes Recht. Da die Eigenart jedes Menschentums von einer gewissen Reife der Kunst ab sich im Porträt ausdrückt, so stehen hier gerade die großen Zeiten der Kunst in Werken nebeneinander, die so sehr in der Einmaligkeit jeder geschichtlichen Lage einer Kultur verwurzelt sind, daß sie wie die menschlichen Charaktere des Lebens in ihrer Mannigfaltigkeit einfach hingenommen werden müssen und ihr So- und nicht Anderssein nicht erst zu verteidigen brauchen. Aber wie es über den einzelnen geschichtlich bedingten lyrischen Gedichten der Weltliteratur einen allgemeinen Begriff von Lyrik gibt, und wie die von Shakespeare entwickelte Technik des Dramas einen Begriff des Dramatischen geschaffen hat, an dem wir seither jede Art von Bühnengeschehen messen, so ist auch eine allgemeine Idee des Plastischen mit der Frage nach der Art ihrer jeweiligen Erfüllung auf die Werke der bildenden Kunst anwendbar. Und diese nun scheint uns in diesem Werke erfüllt wie in keinem anderen. Wäre alles übrige Ägyptische untergegangen und nur der große grüne Kopf erhalten, so könnte aus ihm allein der Geist der ägyptischen Kunst rekonstruiert werden.

Damit haben wir in einer viel verhandelten Streitfrage schon Partei ergriffen. Denn neben dem diesen Kopf und ihm verwandte Werke ganz für die ägyptische Kunst reklamierenden Urteil steht die Meinung anderer Gelehrter, er sei ein griechisches Werk. Allein wir müssen der späteren Darstellung vorausgreifend sagen, daß es in der für die zeitliche Ansetzung des grünen Kopfes allein in Betracht kommenden Periode der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends v. Chr. keinen Weg gibt, der aus dem griechischen Stil zu ihm führen könnte. Der Idealismus der griechischen hellenistischen Kunst ist durch sein innerstes Wesen von der realistischen Formensprache dieses Werkes wie durch eine Welt geschieden; ihre auf verschiedene Weise verwirklichten Absichten der naturalistischen bewegten Form konnten nie zu dieser Konzeption größter Ruhe kommen. Wenn aber mit Recht auf die Verwandtschaft des römischen Porträts des ersten Jahrhunderts mit der Familie der grünen Köpfe verwiesen wird, so muß nach der Herkunft des gegenüber der hellenistischen Kunst auch Italiens neuen Elements im römischen Porträt gefragt werden. Dieses ist nicht in einem dafür nirgends faßbaren griechischen Stil, sondern eben in Ägypten, und zwar in der ägyptischen Kunst Ägyptens aufzufinden.

Das Ideal der in einer bestimmten religiösen Welt ruhenden, geschlossenen Persönlichkeit hat uns in wechselnder Gestaltung durch die ganze ägyptische Kunst begleitet. Im grünen Priesterkopf erfährt es eine letzte Formulierung. Weil in dieser letzten Periode des Stils *eine* Gestaltung, *ein* Ausdruck einer seelisch konstanten Persönlichkeit Problem der Plastik war, erreicht die Kunst die Vollendung der Lösung, wie ebenso in ihren früheren Blütezeiten jede Meisterleistung das Ergebnis jahrhundertelanger Bemühung des einheitlichen Stilwillens war. In diese Art von Tradition konnte kein fremdes Bildhauertum Eingang finden, gewiß keines von einer so großen eigenen, aber anderen Art wie das Griechische.

Nur aus dieser geschlossenen Tradition erklärt sich die Komposition aus gleichen Formelementen der Erscheinung im Menthuemhet wie im grünen Kopf, den in der Gleichgewichtslage belassenen großen Partien der Augen und des Mundes, wo der Affekt unterdrückt, jede Bestimmung durch ein außerhalb der Persönlichkeit liegendes Ziel ausgeschaltet ist. Dem grünen Kopf fehlen die Reliefbrauenbogen, nur die Wiedergabe der mandelförmigen Augen in ihrer harten linearen Form enthält noch einen archaischen Rest, im übrigen hat der Künstler

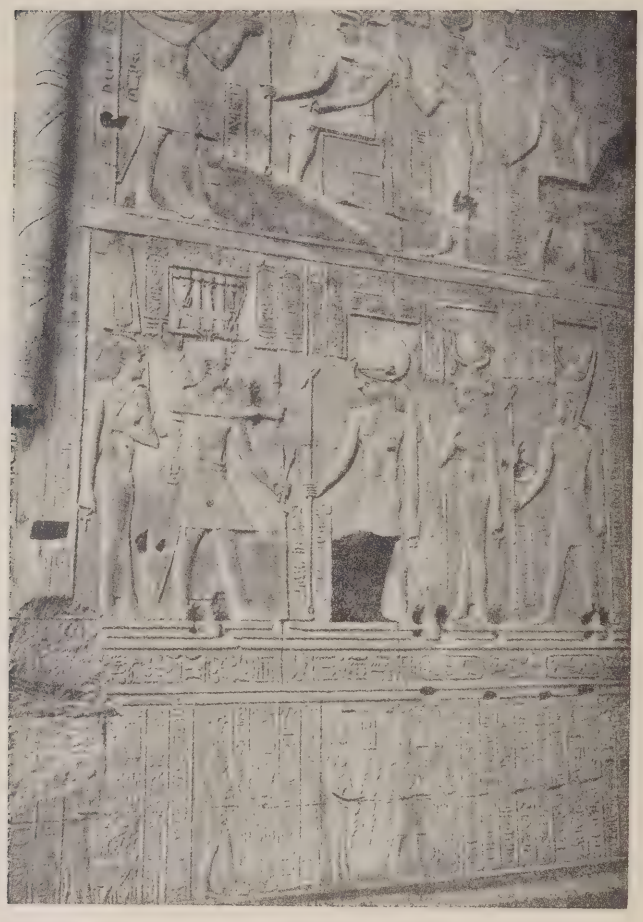


Abb. 152. Ptolemaios IX. und die beiden Kleopatren vor Göttern. Großer Tempel von Kom-Ombo, Hypostyl, Ostwand. 2. Jhh. v. Chr. Nach Capart, L'art égyptien II Taf. 198.

alles abgestreift, was ihm als Vergewaltigung der rein als solcher zu schildernden Natur gegolten haben mag. Alles im Menthuemhet Vorgearbeitete hat der spätere Meister vertieft, gelockert und aufs neue geeint, die weiche Umgebung des Auges mit den Fältchen der Haut, den Tränensäcken und Krähenfüßen, den Ansatz der Nase, die Einbettung der Mundwinkel, die Überleitung des Kinns in seine fette Nachbarschaft. Nicht die Stilverbundenheit beider Werke kann hier in Frage gestellt werden, sondern nur die Abschätzung der Zeitspanne, die der Stil brauchte, um von der einen Lösung zur anderen zu kommen.

Und jetzt ist auch der richtige Gedanke in der Argumentation derer aufzusuchen, die ein so wesentlich Neues, aus dem ägyptischen Stil heraus nicht mehr Erklärbares im grünen Kopf gestaltet finden. Seine plastische Struktur nämlich ist das Ergebnis nicht bloß des künstlerischen Sehens, sondern auch des anatomischen Wissens.

Die äußere Erscheinung von Mensch und höherem Tier beruht auf dem Zusammenwirken zweier von der Anatomie auseinander gehaltener verschiedener Bestandteile des Körpers, Knochenskelett, Muskeln und Sehnen. Da dies alles von dem Gewebe der Haut überdeckt ist, so kommen weder die knochigen noch die fleischigen Teile des Körpers so deutlich zur Erscheinung wie am Gerippe oder am „Muskelmann“, sondern je nach der Natur des fetten oder mageren, jungen oder alten, männlichen oder weiblichen Körpers bildet die von der Haut umspannte Oberfläche das eigentliche Geheimnis der Erscheinung, hinter der ihr materieller Bau verborgen liegt, und auf der sich jede faktische oder seelische Bewegung, aus dem Inneren des Körpers kommend, äußerlich abspielt. Mit dieser Oberflächenerscheinung allein kann jede Kunst lange hausen und, ohne nach der dahinter liegenden Struktur zu fragen, die größten Leistungen des idealen Stils hervorbringen. Aber dann kommt einmal der Zeitpunkt, wo sie von der Neugier gepackt wird, hinter den Vorhang zu sehen und sich um die Gesetzmäßigkeit zu kümmern im verschiedenartigen Aussehen der einzelnen menschlichen Körperteile in Ruhe und Bewegung. Diese Einsicht ist aber nur durch die Anatomie der Leiche zu gewinnen. Wir wissen, welche Rolle diese in der Entwicklung der Plastik seit der Renaissance im Abendlande gespielt hat.

Auf die wissenschaftliche Kenntnis der anatomischen Formen des menschlichen Schädels

Kaiser Nero vor Horus

glauben wir den neuen Stil des grünen Kopfes gegenüber dem Menthuemhet, in dem sie noch nicht wirksam war, zurückführen zu müssen. Durch sie erhält das Gebilde seine neue Struktur, ein festes inneres Gerüst, das die weichen Formteile anders trägt wie der alte Stil. Am grünen Kopf die Betonung der Wangenknochen, der Augenhöhle, des Kinns. Zugleich entsteht eine neues Gefühl für die knochige Form als solche und für die unter der Haut mit ihr verbundenen Muskeln. In den Werken des alten Reiches lag alles wie unter einem Schleier, und kein Vergleich kann für das Wesen archaischer, voranatomischer Kunst lehrreicher sein als die Gegenüberstellung der Profilbilder Abb. 79 und 142b. Die Kurve des Schädelumrisses, die Modellierung der Schläfengegend, der Ansatz des Ohres und dieses selbst, die Hautfalte und überall die Unterscheidung zwischen fester Knochenform, daran ansetzender Muskel und schlappem Fett — zuletzt reicht das Auge nicht aus, die Formen und ihre Übergänge zu genießen, und wir nehmen die Hand zu Hilfe, sie abtastend nachzufühlen.

Denn gewiß ist auch hier nicht der Vortrag anatomischer Kenntnisse, der nur Wissenschaft wäre, das Höchste, sondern die Formeinigung im Relief, die Kunst ist. Zur anatomischen Form hatte der Grieche durch Kriegschirurgie und Palästra von Haus aus ein anderes Verhältnis als der Ägypter. Aber erst in der alexandrinischen Akademie des 3. Jahrhunderts v. Chr. unter Herophilos und Erasistratos wird die Empirie am lebenden Modell zur systematischen Erkenntnis durch das Studium des sezierten Kadavers. Wenn wir den Einfluß dieser Wissenschaft im grünen Kopf erkennen und andererseits die engen Beziehungen des römischen Porträts der ausgehenden Republik zu seinem Stil vor Augen haben, dann muß dieser etwa im 2. Jahrhundert geherrscht haben, und ägyptische Künstler müssen damals unter den Einfluß griechischer Wissenschaft gekommen sein. Aber nur sie, nicht Griechen konnten die neue Erkenntnis so verwerten, wie es hier geschah. Denn in der gleichwertigen Herausarbeitung des Kopfes zu seiner vollen Rundheit, so daß an ihm keine einzige Stelle gegenüber einer anderen plastisch vernachlässigt wird, ist eben jener eigentlich ägyptische Begriff der dreidimensionalen „Lebensstatue" wirksam, wie schon im Dorschulzen. Und nur der architektonische ägyptische Stil bändigt die gewußte Einzelform zu diesem formalen Zusammenhang im Relief, den die gleichzeitige hellenistisch-griechische Kunst damals schon verloren hatte. Es ist, als sei dem Künstler des grünen Kopfes die repräsentative Rolle der Naturform gleichgültig, mit dem Schauspielerischen der gleichzeitigen hellenistischen Porträts hat er nichts zu tun; er nimmt den Kopf gleichsam als abstraktes Formgebilde, enthüllt in den Hebungen und Senkungen seiner bewegten Oberfläche seinen inneren Bau, und läßt es bestehen in seinem zeitlosen Geheimnis.

Auch eine andere große Schöpfung des späten Stils, die Hathorkuh mit der Statue des Königs Psammetich aus der 30. Dynastie (Abb. 139) bald vor der Eroberung Ägyptens durch Alexander d. Gr. ist die letzte Fassung einer alten Erfindung. Auch sie ist eine „Lebensstatue", nicht ein bloßes Bild. Die Kuh ist die Repräsentantin der Todesgöttin Hathor; in ihrem Schutz steht das von ihr gedeckte kleine Standbild des anbetenden Königs. In der Ansicht von vorne erscheint nur die Königsfigur und der Kopf des göttlichen Tieres, nur in der Seitenansicht gewinnt das Werk seine Bildeinheit, von der wieder der auf Vorderansicht berechnete König nicht mit umfaßt wird. Und da die Kuh durch die stehen gelassene Grundplatte von beiden Seiten her als Relief angelegt ist und auf jeder Seite ihre vier Füße erscheinen, ist das Werk eine komplizierte Mischung von Rundwerk und Relieffigur, zu der es in keiner anderen Kunst Gleiches gibt.

Über das Werk ist wunderbare Anmut ausgegossen. Von dem Reichtum des ägyptischen Tierbildes haben wir nur gelegentlich eine Probe mitteilen können. Auch in ihm ist die 18. Dynastie mit dem Kranich von Deir el Bahri (Taf. IV) und dem Pferdekopf von Amarna

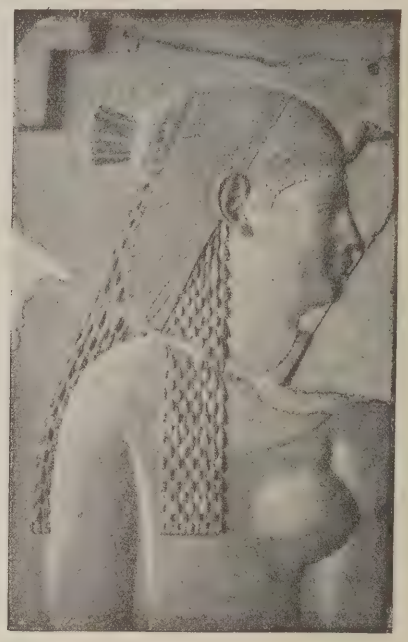


Abb 153 u. 154. Bildhauermodelle. Eine ptolemäische Königin als Göttin. Das rechte Stück unvollendet. Kalkstein. Annähernde Größe der Originale. 2. Jhh. v. Chr. New York, Metropolitan Mus. Nach Bull. of the Metrop. Mus. of Art II S. 194/5. Fig. 2 u. 3.

(Abb. 122) die Entdeckerin eines neuen Zaubers der Natur geworden. Vorbilder der 18. Dynastie leben auch in dem saïtischen Werk nach, aber das Wesentliche der Form ist Eigentum des neuen Stils. Nicht die Kraft der massigen Erscheinung, die sonst Künstler am Rind anzieht, auch nicht das nervöse Temperament, das die Amarnakunst, in Tieren ihr eigenes spiegelnd, aufsuchte, ist in der Hathorkuh gestaltet. Sie ist ganz auf Ruhe und Zartheit des gleitenden Umrisses und des Reliefs angelegt, besonders schön am Rücken und am Halse bis zu den Vorderfüßen. An dem mageren Tier schimmert das Knochengerüst leise durch, als sei es durch die Geburt erschöpft und es strahlt wie von der geheimnisvollen Unschuld der Mutterschaft umflutet.

Ein Blick auf die Reliefs Ptolemäus' IX. in Kom-Ombo (Abb. 152) zeigt in Inhalt und Stil der Darstellung ihre Verwandtschaft mit den Reliefs Sethis I. in Abydos (Abb. 131 u. 147), die gewiß ihr klassisches Vorbild waren. Man hat also Gelegenheit die herrschende Anschauung von dem bloß retrospectiven archaistischen Wesen„ohne Lebenskraft" der ptolemäischen Kunst auf ihre Richtigkeit zu prüfen und wird sie als unrichtig erkennen müssen. Innerhalb der durch die ganze ägyptische Kunst gehenden Gesetzmäßigkeit ihrer Stoffe und ihrer Zeichnung ist die Stildifferenz dieser Reliefs zu jenen des neuen Reiches ebenso groß wie die Unterschiede von neuem, mittleren und altem Reich. Da diese religiösen Darstellungen aus dogmatischem Prinzip keine neue Fassung finden durften, ist der Spielraum für den Ausdruck des neuen Formwillens in ihnen begrenzter als im Porträt, das im Ägyptischen die eigentliche Freistatt der Künstlergedanken war. Aber sieht man näher zu, so sind auch diese Reliefs und die zu ihnen gehörenden Werke (Abb. 153/34) von einer großen neuen plastischen Schönheit erfüllt, wie die grünen Köpfe, und man darf sich durch die inhaltliche Ideenlosigkeit der Bilder und ihre äußerliche archaistische Haltung nicht abhalten lassen, diese und eben den mit den grünen Köpfen gemeinsamen Stil

aufzufinden. Es bleibt dann wenig wirklich Gemeinsames mit den Sethireliefs (Abb. 131 und 147) übrig, eben die allgemeine Anordnung. Die hingebende Beweglichkeit der Königsfigur der 19. Dynastie (Abb. 131, 147) ist aufgegeben, es herrscht in Kom-Ombo und später das Prinzip der Reihenanordnung der steil aufrechten Figur. Die Proportionen sind andere, weniger hoch und schlank, wie das nicht nur der Vergleich der Figur, sondern auch der Throne (Abb. 131 und 147 oben Mitte) herausstellt. Und, wenn man bemerkt, daß in Kom-Ombo auch alles Schmuckwerk, die Götterattribute, Opfergaben und die bizarren Kopfaufsätze neu gefaßt sind, so wird man sich von der Selbständigkeit dieses ptolemäischen Stils doch wohl überzeugen müssen. Aber das Wesentliche liegt, wie immer im eigentlich Räumlichen, im neuen Relief. Das Sethirelief war stark im Kontur, vor allem der Gesichtsprofile, schwach in der Modellierung der Körperfläche in Absage an die Aufgeregtheit der Amarnazeit. Das ptolemäische Relief gewinnt als solches, nicht in der Zeichnung eine neue Tiefe. In der Modellierung des Körpers ist es das bewegteste und kontrastreichste im ganzen Ägyptischen neben dem ganz anders gelagerten Relief der Amarnazeit (Abb. 125), wie auch der grüne Kopf mit dem großen Porträt der Amenophiszeit (Abb. 127, 129) zusammenhängt und sich doch radikal davon unterscheidet.

Abb. 155. Ptolemäus IX. anbetend. Relief in blauer Fayence, im Besitz des Lord Carnarvon. Höhe 0,105 m. 2. Jhh. v. Chr.
Nach Journ. of Egypt. Archaeol. V 1918 Taf. IX.

Wir nehmen zur Erkenntnis dieser Blüte des ptolemäischen Stils ein paar den Reliefs von Kombo nahestehende Werke zu Hilfe. Abb. 155, ein Flachrelief in blauer Fayence, ist das Erzeugnis einer in Ägypten uralten Technik, die in der 18. Dynastie und weiter im saïtisch-ptolemäischen Stil ihre höchste Delikatesse erreicht. Diese zierlichen Produkte, deren Zauber an Eleganz der Form, Schmelz der Farbe, Sauberkeit der technischen Arbeit nicht überboten werden kann, dienten als Einlagen in Holz und Metall an Möbeln und Geräten aller Art. Das Bild des anbetenden Königs ist den Porträts Ptolemäus' IX. in Kom-Ombo nahe verwandt; es stellt gewiß die gleiche Persönlichkeit dar. Auch die Bilder göttlicher oder vergöttlichter Frauen auf den Bildhauermodellen in New York (Abb. 153/4) sind im ganzen und in jeder Einzelheit mit gleichen Darstellungen in Kom-Ombo beinahe identisch. Sie sind wohl Musterarbeiten der in Kom-Ombo oder Edfu verwendeten Steinmetzen, die den Entwurf des das Ganze leitenden Meisters kopierten. Endlich gehört in diesen Zusammenhang und nicht ins 8. Jahrhundert die Statuette eines Mädchens in Alexandria (Abb. 136).

Wir haben also eine geschlossene Gruppe von Werken der gleichen Epoche, die sich scharf von den Leistungen der früheren Zeitalter abhebt. Ihr Charakter ist durchaus plastisch,

wie er am großartigsten in der alexandrinischen Statuette (Abb. 136) herauskommt. Die nackte weibliche Figur unter dem Gewand durchscheinend, das faltenlos wie eine zweite Haut über dem Körper liegt. Wir erinnern uns der herrlichen Skizze aus der Amarnazeit (Abb. 130) und der verschiedenen Lösung der gleichen Aufgabe (Abb. 125a). Es entsteht hier die gleiche Frage wie für die grünen Köpfe, ob die neue Formempfindung, dies wunderbar plastische Herauswölben der weiblichen Formen nicht griechisch sei. Wir verneinen sie aus verwandten Gründen wie für den grünen Kopf. Denn gerade in der Zeit der Reliefs von Kom-Ombo, dem Jahrhundert von der Mitte des zweiten bis zur Mitte des ersten v. Chr., ist es mit der plastischen Kraft der griechischen Kunst in der Beseelung der Einzelform des menschlichen Körpers vorbei. Darin ist ihr jetzt der ägyptische Stil überlegen, überlegen auch hier deshalb, weil er die neue Sinnlichkeit in den Zwang seiner archaischen architektonischen Form einspannt, in der Statuette die Blüte des Mädchenkörpers sich abheben läßt von den streng linear herabhängenden Armen und dem gebundenen Motiv der vom Gewand verhüllten Beine. Aber zu dieser neuen Sinnlichkeit ist der Ägypter auf dem Umweg über griechische Naturanschauung gelangt, sei es die naturwissenschaftliche wie in den grünen Köpfen, sei es durch Vorbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. die in Museen und Tempeln Alexandrias zu sehen gewesen sein mögen.

Die Reliefbilder von Kom-Ombo und der Bildhauermodelle geben den Typus der Statuette im Profil mit dem echt ägyptischen Zug, daß nur die eine Brust erscheint, diese freilich von einer zarten Bestimmtheit der Bildung wie sonst nur im griechischen strengen Stil. Dem entspricht auch die schwellende Form des Bauches mit dem weich eingesenkten Nabel und die Linie des Rückens zum Gesäß, wobei man sich wieder für Nachwirkung des alten Stils und Verständnis der neuen Form eines alten Beispiels, der Mädchen von El Bersche (Abb. 111) erinnere.

Aus dem gleichen Körpergefühl heraus wird auch die männliche Figur (Abb. 155) in der Bauchpartie und im Kontur mit einer gewissen Üppigkeit der differenzierten an- und abschwellenden Form gegeben. Die Gesichter mit dem in die Wange eingebetteten lächelnden Mund, die Arme erscheinen bei aller Flächigkeit des Reliefs rund; dabei herrscht ein Bewußtsein von dem plastischen Wert der Einzelform, wie etwa in den für diese kurze Periode Ptolemäus IX. so charakteristischen Ohren, für das Perlen und Glitzern von Schmuck und Perücke, verwandt den Sethireliefs. Nur die Buchsbaummodelle und die Arbeiten in Solenhoferstein der Modelleure der deutschen Renaissance können sich an Sauberkeit der Arbeit und bis ins letzte durchgeführter Form mit der Vollendung dieser Bildhauermodelle messen.

Die Reliefs des Kaisers Nero in Dendera (Tafel VII) sind der Ausgang dieser letzten Blüte des ägyptischen Stils. Sie beruhen in der Rundheit des vertieften Reliefs und der Weichheit des Konturs ganz auf der ptolemäischen Art. Und nochmal feiert die ägyptische Relieftechnik einen nur ihr möglichen Triumph. Auf dem Gewand des Nero ist im subtilsten Relief sein eingewobener oder aufgesetzter Schmuck wiedergegeben, der Königslöwe über dem niedergeworfenen Feind, das uralte Motiv aus der vordynastischen Zeit (Abb. 21), darüber der vom göttlichen Geier mit seinen Flügeln umfangene königliche Falke, das Tier der Stele des Königs Schlange (Abb. 23), und darüber nochmal eine Gottheit unter den Fittichen der Sonnenscheibe. Die miniaturartige Feinheit dieser Darstellung, die Wiedergabe des Federschmucks auf dem Gewand des Horus bedeuten das letzte Wort der nicht mehr zu steigernden Technik. Schon kündigen sich in einem gewissen Erkalten des Konturs, an der Schwäche der Zeichnung, wie etwa an den zurückgesetzten Beinen beider Figuren, in dem Wiederflacherwerden des Körperlichen, die Folgen der Inzucht der rein formal gewordenen künstlerischen Idee an. Ob die Epoche Trajans und Hadrians den Stil noch einmal belebte, ist noch nicht zu entscheiden, aber bei dieser sich in so langen Zeit-

kurven bewegenden Kunst kaum zu erwarten.

Das Zusammentreffen des ägyptischen Stils mit dem ihm fremden griechischen hat innerhalb der eigentlich ägyptischen Kunst nirgends zu einem Konflikt geführt. Ihr Stil ist der stärkere, er kann Anregungen von außen annehmen und verarbeiten, aber er ändert sich nicht im wesentlichen. Er kann nur er selber sein oder nicht sein, er bildet sich nicht um in ein neues Denken und eine neue Welt wie die griechische spätantike Form. Als seine Stunde geschlagen, erlischt er.

Abb. 156. König Arikacharêr von Meroë besiegt seine Feinde. Kalkstein, Höhe 0,212 m. Edinburg, Schott. Museum. Um die Wende unserer Zeitrechnung.
Nach Journ. of Egypt. Archaeol. IV 1917 Taf. V.

Aber es gibt doch eine Stelle, wo das Aufeinanderstoßen der zwei Stilwelten, der griechischen und der ägyptischen, sichtbar wird, und nur wegen ihres Kontrastes innerhalb eines Bildes, nicht wegen der doch untergeordneten Bedeutung dieser Kunst der ägyptischen Diaspora verweisen wir auf das Relief von Meroë in Äthiopien (Abb. 156). Die Darstellung des nubischen Königs, der seine Feinde schlägt, auf den von links eine die zusammengebundenen Feinde ähnlich haltende Gottheit zukam, ist abhängig von ägyptischen Pylonenbildern, vielleicht jenem Ramses des III. in Karnak (Abb. 134). Doch ist das Vorbild der 20. Dynastie nur in der Anlage der Zeichnung, und auch hier nicht konsequent festgehalten. Die Räumlichkeit des Reliefs ist durchaus unägyptisch, es ist höher oder tiefer als irgendein ägyptisches, und besitzt daher auf den ersten Blick eine dem Ägyptischen unbekannte Breite der Schatten. Das ist nicht etwa Folge der provinziellen Plumpheit der nubischen Kopie, sondern Folge einer verschiedenen Formempfindung. Der König schreitet über den am Boden steif ausgestreckten Toten, den feindlichen Häuptling hinweg, offenbar der gleiche Zug, wie in der Seeschlacht (Abb. 133). Aber dieser ist entscheidend korrigiert, der Tote liegt hinter dem Fuß des Königs, ungleich körperlicher als die aufeinandergeschichteten Figuren unter Ramses, und ihn zerfleischt ein aus der Tiefe des Reliefs auftauchender, nicht in seiner Vordergrundfläche liegender, verkürzt gesehener, unägyptisch gebildeter Hund. Dabei ist der bloße Sinn der Darstellung unwesentlich für die Stiländerung, der Hund spielt hier keine andere Rolle als der Löwe der Schminktafel (Abb. 21). Aber aus einem anderen Verhältnis zur Welt, aus einer anderen Geschichte heraus wird er zu einem verschiedenen Gebilde. Dieses andere Verhältnis zur Erscheinung ist griechisch, und aus griechischem Mythus und griechischer Formbildung stammt auch die gänzlich unägyptische zum König heranschwebende Nike, so barbarisch kindlich sie auch mit Federszepter und Fliegenwedel hier ausstaffiert ist. Und griechisch ist auch die plastische Durchfühlung der scheinbar rein ägyptisch stilisierten Hauptfigur.

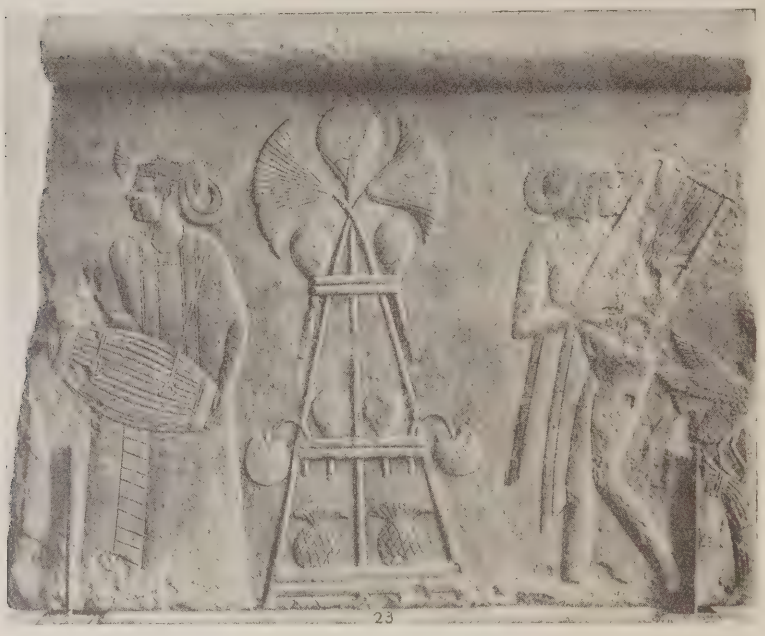


Abb. 157. Musikantinnen bei einem Konzert, Fragment eines Grabreliefs. Kalkstein. Höhe 0,273 m. Mus. of. Art, Cleveland, Ohio. 2. Jhh. v. Chr. Nach Journ. of Egypt. Archaeol. V 1918 Taf. XXXIX.

So hat sich an entlegener Stelle ein anderer plastischer Stil durchgesetzt, dem sich das Zentrum, die ägyptische Reichskunst verschloß.

Aber ganz unbetroffen ist auch sie im Relief nicht geblieben. Die entzückenden Reliefs (Abb. 140, 141 und 157), die wir nach dem führenden Stück (Abb. 141) die Gattung der Tigrane Pascha-Reliefs nennen, stammen von den Mastabas des Alten Reiches (Abb. 88) verwandten Grabbauten. Sie sind so einheitlich in Inhalt, Gesinnung und Stil, daß sie zeitlich nicht weit auseinander liegen können. Und da der Frauentypus mit der weichen Bauchpartie und der feinen spitzen Brust bei geringer handwerklicher Ausführung dem Ideal der Bildhauermodelle, die stumpfnasigen Gesichter mit dem vorgeschobenen üppigen Mund und dem charakteristischen Ohr diesen Köpfen und dem Fayenceporträt Ptolemäus' IX. (Abb. 155) nahestehen, und endlich die in dieser Gattung vorkommenden glattrasierten Männerköpfe in die Familie der grünen Köpfe schlagen, so setzen wir die Gruppe nicht in die saitische Zeit, auch nicht, wie oben (Abb. 140, 141) vermerkt, ins 4. Jahrhundert, sondern in die Zeit der letzten Ptolemäer.

Das Glück des Alten Reiches scheint wiedergekehrt. Weihegaben für den Toten, Musik und Saitenspiel. Und wie der grüne Kopf zum Dorfschulzen und zum Porträt des neuen Reiches sich verhält, so hat sich das Mastabarelief über die Verfeinerung der 18. und 19. Dynastie in diesen saftigen Stil gewandelt. Bei gleichem Inhalt ist keine Pflanzenblüte, kein Tier, kein Instrument mehr das gleiche. Zwar werden die Vögel im Kästchen (Abb. 140 Mitte) gezeigt wie in der 5. Dynastie (Abb. 90), aber am Denkmal des Sahu-re (Abb. 98) marschieren die Opfertiere sorgsam vor den Opfernden voraus, während jetzt jedesmal ein Tier hinter der Figur steht, also von ihr überschnitten in einem zweiten Grunde. Die Dinge kommen zu ihrer spezifischen Rundheit wie das Gefäß der vorletzten Figur in Abb. 140, und niemals vorher würde das Bündel Papyrusstengel auf der Schulter des Sklaven mit der Gans so als Bündel einheitlich flachrund gegeben worden sein, womit das verschiedene Verhältnis zu Pflanzen dieser Art im neuen Reich zu vergleichen ist (Abb. 46). Die Tiere sind mit einer glücklichen Naivität gegeben wie in den besten Zeiten des alten Reiches, aber die schräg gesehene Gans der letzten Figur rechts und das zu seinem Begleiter auf- und umblickende Schaf bei dem Kalbträger wird man dort vergebens suchen.

Diese Einzelzüge eines vertieften Reliefstils steigern sich in den beiden anderen Bildern. Es ist, als seien die Figuren von Luft umflossen, eine jede hat Raum um sich, und die großen

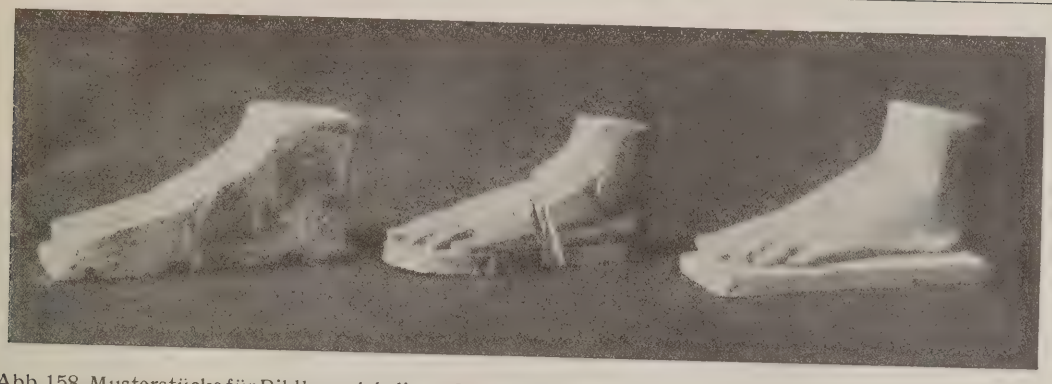


Abb. 158. Musterstücke für Bildhauerlehrlinge. Kalkstein. Berlin. 20788, 19747, 15316 saïtisch-ptolemäisch.
Nach Amtliche Berichte aus den Königl. Kunstsammlungen XXXVIII Sp. 150 Abb. 45.

freistehenden Blumenbuketts (Abb. 141 und 157) gibt es früher überhaupt nicht. Die Gewänder der Mädchen haben Fransen, die eine mit der Trommel auf dem Tigranerelief (Abb. 141) trägt ein feingefälteltes um die freigelassene Brust verknüpftes Untergewand, darüber einen Rock und den Schal aus feinem Stoff, also eine Darstellung des Körpers im körperlichen Gewand, wie es auch der Amarnastil (Abb. 125a) nicht versuchte, und wie sie vom Griechischen nicht allzu weit entfernt ist. Das Überraschendste aber ist die Weiterbildung dieser Tamburin schlägerin vom Tigranerelief (Abb. 141) zu dem in Cleveland (Abb. 157). Da ist die Figur in einer schrägen Vorderansicht genommen, so daß der rechte Vorderarm aus der Tiefe herausspringt, ja sie muß den rechten Fuß aufgestützt haben, und es ist eine wahre Tücke des Schicksals, das uns die ägyptische Lösung des Motivs unterschlägt, die hier das erstemal, ein einziges Mal vorkommt. Und dann begegnet auf dem gleichen Relief in der wegtänzelnden umsehenden Lyraspielerin eine zweite Figur von einem Bewegungsreichtum und einer Kühnheit des Reliefs, als begänne wieder eine Epoche großer neuer Erfindungen der Darstellungsmittel wie in der 18. Dynastie.

Sie hat weiter keine Folge gehabt, jedesmal ist die ägyptische Kunst durch die Hingabe an den Charme des naiven Lebens befruchtet worden, jedesmal ist sie durch ihren religiösen Stil gebunden, sich treu geblieben. In diesen ptolemäischen Arbeiten sind gewiß Anregungen der griechischen perspektivischen Kunst verwertet, aber wie vorsichtig, wie in das eigene Wesen des ägyptischen Stils umgedeutet! Und auf diese ganze Kunst, die noch in ihrer letzten originalen Schöpfung, kurz vor der Wende der Zeitrechnung, so charaktervoll bei allem Reichtum ihrer Wandlungen mit ihrer ersten großen Epoche vor beinahe dreitausend Jahren zusammenhängt, möchte man, sie als ein großes historisches Individuum betrachtend, Goethes Wort anwenden: „Das ist der glücklichste Mensch, der das Ende seines Lebens mit dem Anfang in Verbindung setzen kann."

Nun ist also auch im ägyptischen Stil, wenn auch nur leise vernehmbar, eine andere musische Stimme Weltgesang geworden, ungleich rascher und kürzer lebend wie dieser, in der Zeit ihrer Weltwirkung schon wieder alternd und verklingend. Und so haben wir kurz, ehe wir einen anderen Schauplatz der Urgeschichte der Kunst aufsuchen, die Frage aufzuwerfen, was die ägyptische Kunst der griechischen und durch sie der Welt gegeben hat. Gewiß, sie hat sich selbst der Welt gegeben. Jedes Kunstwerk ist in sich selbst beschlossen und hat keinen Zweck über seine Existenz hinaus. Aber eingeordnet in den Prozeß der geschichtlichen Wirkung hat die Kunst außerhalb der Selbstgenügsamkeit ihres göttlichen Spieles die Frucht-

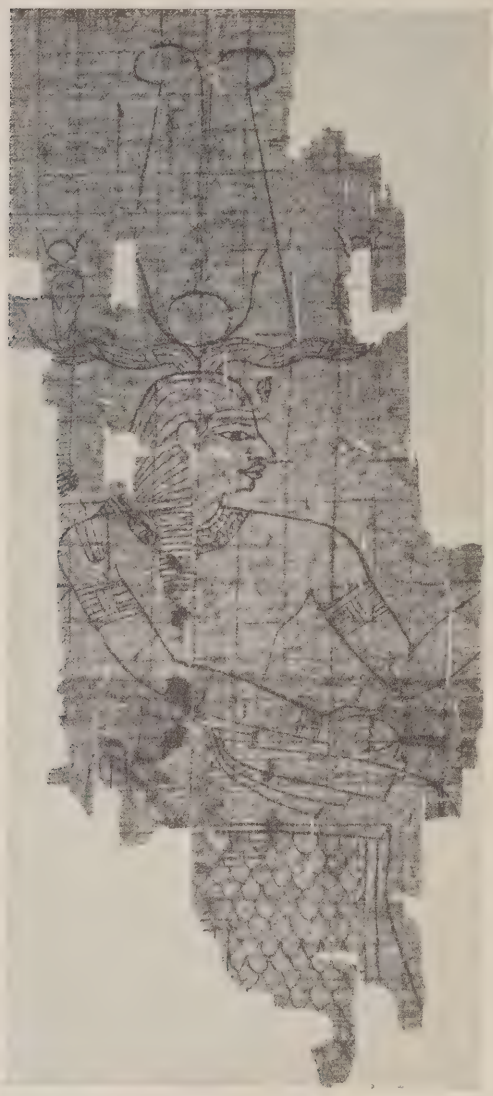


Abb. 159. Papyrusfragment. Zeichnung auf rotquadriertem Grund, Bildhauerskizze. Thronender König, hinter ihm eine Gottheit, die eine Hand auf seine rechte Schulter legt. Ägyptisch-ptolemäisch.

Nach Amtliche Berichte aus den Königl. Kunstsammlungen XXX Sp. 202 Abb. 125.

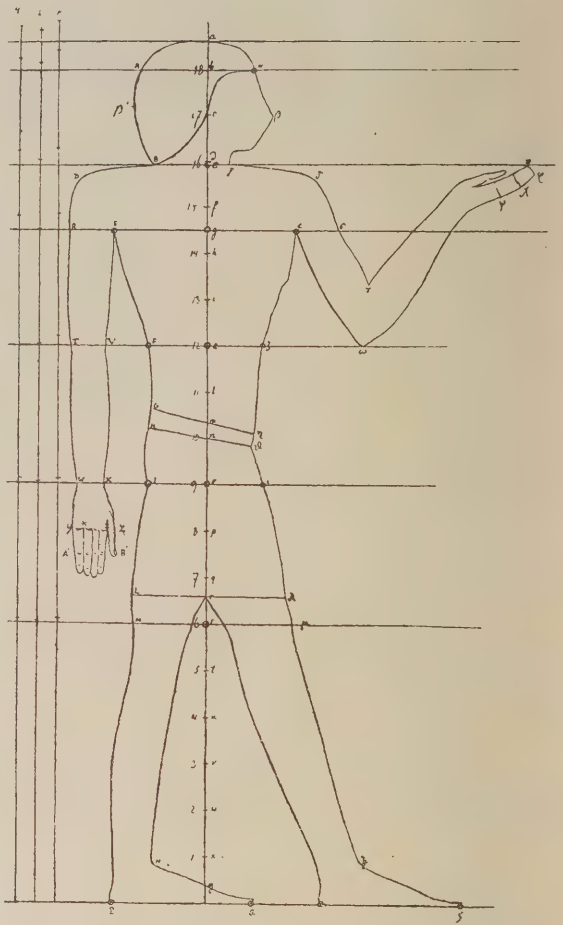


Abb. 160. Die Hilfslinien und Punkte zum Aufbau einer Figur im Alten Reiche. Von R. Lepsius aus mehreren Figuren im Grabe Manofers zusammengestellt.

Nach H. Schaefer, Von ägyptischer Kunst I S. 160 Abb. 107.

barkeit aller schöpferischen menschlichen Leistung, die Erweckung und Wandlung der Produktivität im anderen Individuum, im fremden Zeitalter und Volk, die unsterbliche Tat in der sterblichen Welt.

Die ägyptische Kunst geht nicht wie die griechische und die nachantiken Zeitalter der abendländischen Kunst in eine andere über. Die koptische Kunst, von der sie abgelöst wird (siehe dieses Handbuch, Wulff, Altchristl. und byzant. Kunst, S. 141 ff.) ist nicht ihre Tochter, sondern

Abb. 161. Zierinschrift aus einem Tempel des Gottes Suchos, Fajjum. Mittl. Reich.
Nach H. Schaefer, Von ägyptischer Kunst II Taf. 25.

ein später Enkel der griechisch-römischen Kunst. Aber daß sie nicht außerhalb der Bewegung der Mittelmeerkultur und durch diese der abendländischen Kunst geblieben ist, wie etwa in gewissem Sinne bis zum 19. Jahrhundert die chinesisch-japanische Kunst, daß sie das Fundament der abendländischen Kunst, ja vielleicht der bildenden Kunst der Menschheit überhaupt geworden ist, hat darin seinen Grund, daß die Griechen in ihren Bannkreis getreten sind. Zweimal, in entscheidenden Begegnungen ihrer doppelten Jugend. Dies ist eine geschichtliche Tatsache von nicht zu überschätzender Bedeutung.

Wenn wir als die erste Begegnung die Berührung der kretischen Kultur mit Ägypten seit dem mittleren Reich ansehen, so kann die Art der Wirkung Ägyptens und die Begründung der zunächst irreführenden Behauptung, daß diese erste Begegnung schon „griechische" Folgen gehabt habe, erst in einem späteren Kapitel gegeben werden.

Aber die Frage nach der Wirkung der zweiten Begegnung kann gleich hier beantwortet werden. Als die Griechen im 7. Jahrhundert v. Chr. durch Reisläufertum und Kaufmannschaft und schließlich durch geschlossene Koloniengründung in den Bereich der ägyptischen Kultur eintreten, und eben als diejenigen, die sie waren, zur Verkörperung ihrer längst gebildeten inneren Welt das anschauliche Bild begehrten, begegneten sie im saïtischen Stil der aufrechten, zugleich ruhigen, zugleich bewegten Figur (Abb. 150) der reichsten Lösung von Figur, die der damaligen Welt bekannt war, einer viel reicheren an Leben, als sie die gleichzeitige vorderasiatische (Abb. 186) anbot. Sie bemächtigen sich ihrer, zuerst kindlich und täppisch, wenn auch sofort durch entscheidende Abänderungen, ideale Nacktheit und Loslösung vom Rückenpfeiler, sie zum Sinnbild ihres Wesens bestimmend. Mit dieser Entlehnung des Typus des archaischen Apollo wird die Entwicklung ihrer figuralen Plastik entbunden.

Vom Ägypter lernen sie auch seine Bildhauertechnik, die Art, das Bild aus dem Stein durch Schichtenabtragung zu gewinnen (Abb. 62, 128, 158), seine Flächeneinigung durch Umbildung des Kubischen in Ansichtsseiten zu erzwingen, sie lernen die ägyptische Theorie des Reliefs.

Aus ihrer archaischen Zeit bis ins Klassische hinein spielt die Lehre von dem Aufbau der bildnerischen Erscheinung in Proportionen eine große Rolle, und nur der Verlust der schrift-

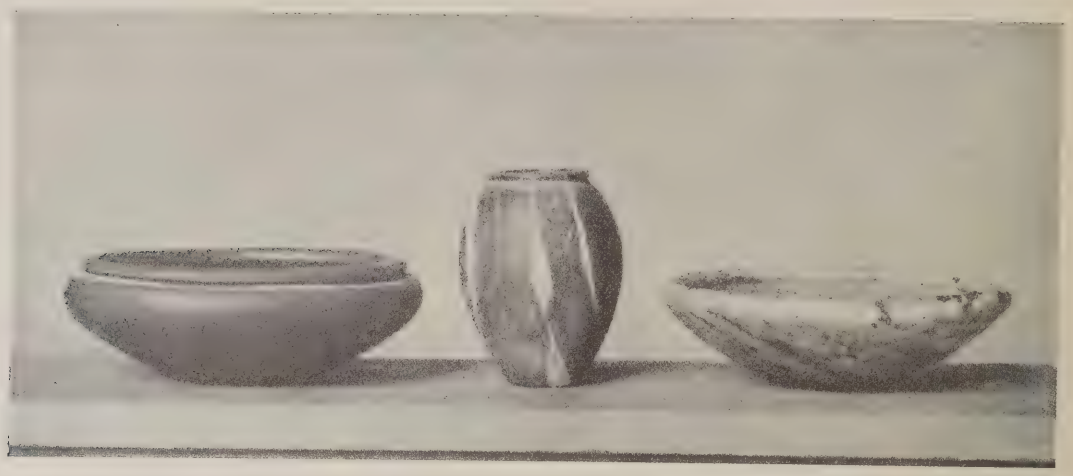


Abb. 162. Ägyptische Steinvasen. Schwarzer, matter Stein. Grauer, reich geäderter Stein. Durchm. 0,15 m. Höhe 0,09 m. Grauer, schwarz gefleckter, durchsichtiger Stein, Durchm. 0,145 m. Nach Kunst und Künstler XI. S. 630.

stellerischen Überlieferung und der Mangel an Modellen, wie wir sie aus dem Ägyptischen haben, läßt uns hier nicht tiefer sehen. Der Ägypter aber konstruiert seine Entwürfe nicht nur mit Hilfe eines Quadratnetzes (Abb. 159) zur Übertragung, sondern er besaß auch feste Schulregeln für den proportionalen Aufbau der Figur (Abb. 160). Von diesen muß das griechische Studium ausgegangen sein.

Aber in diesen wissenschaftlich nachweisbaren Verknüpfungen, zu denen sich leicht andere fügen ließen, ist die Wirkung des Vorbildes nicht erschöpft. Fassen wir nochmal zusammen. Die ägyptische Kunst ist das erste große Beispiel einer nationalen, aus einem geschlossenen Volkstum herausgewachsenen und von ihm getragenen Kunst überhaupt. Ja, wenn man die nach einer beispiellosen Zerstörung uns verbliebenen Monumente nach ihrem Verhältnis zu dem ehedem in Haus und Palast, Tempel und Grab Geschaffenen und Vorhandenen befragt, vielleicht der größte Fall einer nationalen Kunst überhaupt. Kein Volk ist bildfroher gewesen wie die Ägypter, denn keines hat dem Bild über den Tod hinaus eine Rolle zugedacht, keines uns im Bilde einen so klaren Spiegel seiner gesamten Existenz gegeben wie sie. Bei keinem haben sich Religion und Bild so gegenseitig bis zuletzt durchdrungen und gebunden. Bei keinem ist Landschaft und Kunst, Leben und Form so eins geworden. Und wie in Pyramide (Abb. 26), Obelisk (Abb. 163) und im Gefäß (Abb. 162) der Materialgedanke und die Formidee frühe ihren Bund eingehen, den sie nie wieder lösen, so erwächst Säulenmotiv (Abb. 36ff.) und Jagdschilderung (Abb. 149) der Landschaft, alles Geschenk von Nil und Wüste.

Diese an das einmalige Schicksal ihrer Kultur gebundenen künstlerischen Gedanken waren unnachahmlich und unübertragbar. Aber von unermeßlicher geschichtlicher Wirkung, zuerst auf die Griechen, ist der ägyptische monumentale Stil. Das große architektonische Gebilde, Säulenreihe, Halle und Innenraum, der körperhafte Tempel. Und mit ihm im Zusammenhang architektonisch gedacht das Bild, Tier- und Menschenbild und Fabelwesen. Und aus der Unsterblichkeitsidee geboren Fresko- und Reliefbild mit der Absicht der Illusion.

Ohne die ägyptische Kunst ist die ganze Entwicklung der abendländischen Kunst undenkbar. Bei unzähligen anderen primitiven Völkern fehlt überhaupt das Bedürfnis und der Begriff der Figur. Weil dieser in Ägypten nicht aus einer ästhetischen sondern einer religiösen Forderung

geboren war, erhielt er allein die Realität, durch die er geschichtlich tragfähig wurde. Weil die religiöse Absicht von einem so sinnlichen Volke gestaltet wurde, bleibt die geschaffene Form bestehen, auch als jene sich verflüchtigte. Daß Religion und künstlerische Sinnlichkeit, Lebensdurst des Individuums und architektonisches Gesetz und beispiellose Stetigkeit der aristokratischen Entwicklung sich so verbunden haben, das ist das eigentliche Geheimnis dieser unvergleichlichen Kunst. Wir haben in der vorstehenden Skizze ihre Schilderung noch nicht abgeschlossen, denn den Begriff von ihrer Größe und ihrer Begrenztheit werden wir im folgenden durch den Vergleich mit Werken anderer Zeitalter und Völker immer aufs neue zu formen suchen, immer wieder auf den Spuren ihrer ewigen Idee.

Abb. 163. Obelisken in Karnak.
Nach v. Bissing, Einführung in die Geschichte der ägyptischen Kunst. Taf. XXI.

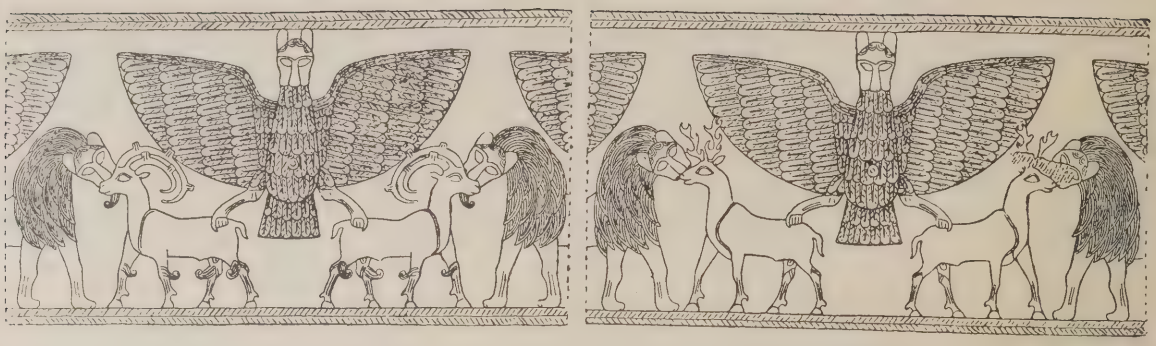


Abb. 164. Das Hauptbild der Silbervase des Entemena, aufgerollt.
Nach L. Heuzey, Cat. des Antiquités Chaldéennes S. 375.

Abb. 165. Silbervase des Entemena. Aus Tello. Paris, Louvre. Höhe 0,35 m.
Nach E. de Sarzec, Découvertes en Chaldée. Taf. 43.

Abb. 166. Relief an der Freitreppe des Palasts (A) des Xerxes in Persepolis.
Nach Dieulafoy, l'art antique de la Perse, Taf. XVIII.

II. Vorderasien.

Die vorgriechische Kunst Vorderasiens ist in ähnlicher Weise eine Einheit wie die Kunst Ägyptens, und die Erfindungen ihrer Urzeit (Taf. VIII, 1, Abb. 164/5) sind wie in jener über Jahrtausende hinweg mit denen des Ausganges (Abb. 166, 169, 205) verbunden. Auch für sie ist ein Stromland mit seinen von ihm getragenen staatlichen Gebilden das Zentrum, Götterverehrung und Sieg über die Feinde auch ihr wesentlicher Inhalt. Und da hier wie dort die gleichen Jahrtausende über das vierte hinaus durch erhaltene Werke repräsentiert werden, beide Entwicklungen aber in den ersten Jahrtausenden sich unabhängig voneinander vollziehen, so haben wir zum zweitenmal Gelegenheit, einen großen Stil aus Uranfängen herauswachsen zu sehen. Wir sind also auch in der Lage, den einen autarkischen Stil an dem anderen zu messen und dadurch die Individualität eines jeden und weiter seine besondere weltgeschichtliche Aufgabe zu verstehen. Auch die Frage nach der geschichtlichen Wirkung, zunächst auf die griechische Kunst liegt für beide Einheiten gleich. Der großen Bedeutung, die wir im vorhergehenden Abschnitt der ägyptischen Kunst zugeschrieben haben, entspricht eine gewiß nicht geringere der vorderasiatischen für die Genesis des ersten abendländischen Stils. Ja, scheinbar ist ihre Wirkung weit umfassender. Zuerst territorial. Das Ägyptische hat nur im Nilland wirklich geherrscht, es wirkt, wie später zu zeigen, auf die kretisch-mykenische Insel- und Festlandskultur und bildet, abgesehen von der wenig bedeutenden Episode des Äthiopischen (Abb. 156), die eine Komponente im syrisch-phönikischen Bastardstil (Abb. 227), nachdem eine gewisse Beeinflussung des Hethitischen und dadurch auch der vorderasiatischen Entwicklung vorausgegangen war. Aber die Lebensbedingungen und Formen Ägyptens, seine geistig religiöse Welt und daher auch der

Abb. 167. Dämonen am „heiligen Baum", Relief vom Palast Assurnazirpals in Nimrud, Marmor. London, Brit. Mus.

Erzählungsstil seiner Kunst, waren so geschlossen, daß Ägypten innerhalb der barbarisch bleibenden afrikanischen Welt sein abgeschlossenes Paradiesesdasein führte, zwar seinen monumentalen Stil auf die Griechen vererbte, aber keinen materiellen Inhalt seiner Stoffe weitergeben konnte und daher aus der nachchristlichen Entwicklung ausgeschaltet wurde.

Die im Zweistromland des Euphrat und Tigris ausgebildete Kunst hingegen, an deren Bildung nacheinander Sumerer, Babylonier, Assyrer, Perser beteiligt werden, erobert sich einen ganzen Kontinent von Armenien bis nach Syrien, vom Persischen Golf bis ans Mittelländische Meer, und zukünftige Forschung wird wohl in Analogie zu der mittelalterlichen Beeinflussung des Persischen durch das Chinesische eine vorgriechische Bewegung von Iran nach dem Osten feststellen können. Den Griechen der archaischen Zeit ist Ägypten das geheimnisvolle, im Innersten unverständliche Wunderland gewesen, von dessen Verhältnis zu ihnen die Schilderung des Herodot ein so anschauliches Bild gibt. Das persische Weltreich hingegen, der Erbe der vorderasiatischen Tradition, war als Gegner und Bundesgenosse, als Freund und Feind für sie ein ganz anders verbundener Faktor, wie das etwa aus der Kyrupädie des Xenophon zu ersehen ist. Und während nach der Eroberung durch Alexander d. Gr. das innerlich unveränderte Ägypten äußerlich griechisch und römisch regiert wird, beginnt mit der Ausdehnung der hellenistischen Kultur über Vorderasien bis nach Indien zugleich der rätselhafte Prozeß ihrer Orientalisierung, deren Ergebnisse im Staat zuletzt die Monarchie Diokletians und das konstantinisch-byzantinische Reich, im Geistigen der Sieg des Christentums und in der Kunst der Stilwandel der römischen Kunst seit dem 3. Jahrhundert n. Chr. sind (siehe S. 1 ff.). Von den inhaltlichen Motiven des Ägyptischen lebt im Griechischen einiges weiter, aber nicht viel, symbolische Bildungen der vorderasiatischen Kunst hingegen wie die gleich an ihrem Anfang auftretende Gruppe des den Stier zerfleischenden Löwen (Abb. 166), der heilige Baum (Abb. 167), die antithetische Gruppe (Abb. 164/5) leben durch die antike Kunst hindurch weit über sie hinaus. Diese Wirkung des vorderasiatischen Stils ist nicht eigentlich an die äußere künstlerische Erscheinung geknüpft, mit der das

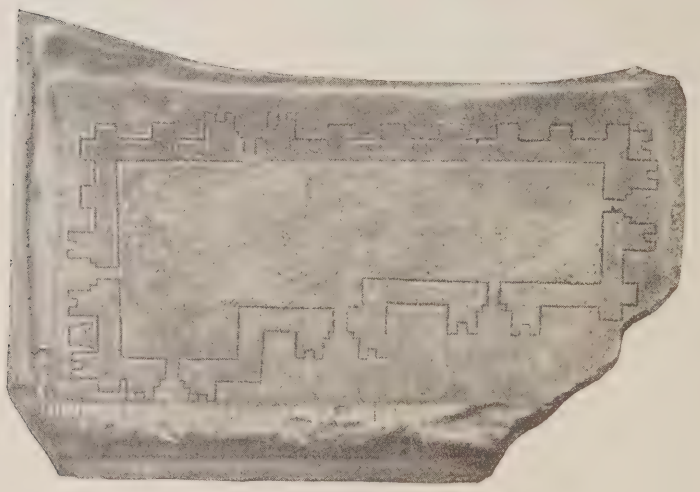


Abb. 168. Stadtplan der Gudeastatue, Abb. 170.
Nach E. de Sarzec, Découvertes en Chaldée, Taf. XV,1.

Abb. 169. Türrelief vom Palast des Darius in Persepolis.
Nach Dieulafoy, l'art antique de la Perse. Taf. XVII.

Abb. 170. Statue des Gudea mit dem Plan, Grüner Diorit. Höhe 0,93 m. L. Heuzey, Catal. Nr. 45. Seitenansicht. Paris, Louvre.

Christentum aufgetreten ist; denn dieses besaß nichts, was man als solche ausgeben könnte, sondern borgte sich die Formen seiner bildlichen Propaganda von der griechischen Kunst, in deren Bereich es wirken mußte. In der klassisch-griechischen Welt und ihrem Stil der Kunst setzt sich der vorderasiatisch-semitische Charakter durch, ähnlich wie das Christentum selbst, das sich eben als „Neues Testament" so stark von dem babylonisch durchsetzten „Alten" abgehoben hatte, in den ersten Jahrhunderten wieder orientalisiert wird in Vorstellungen, die in der Johannesapokalypse am faßbarsten sind. Und durch die spätantike Gnosis und die Rezeption orientalischer Kulte und Kultformen gelangt nicht nur ein ganzes System mythologischer, astrologischer Vorstellungen Vorderasiens aus der späten Antike in das abendländische Mittelalter bis tief in die Renaissance hinein, sondern durch die Einwirkung der parthisch-sassanidischen Kunst auf die byzantinische und die arabische fließen auch älteste im vorderasiatischen Stil festgehaltene Formen in das große Sammelbecken der europäisch-romanischen Kunst.

Abb. 171. Rekonstruktion der Befestigungsanlage von Boghaskiöi.
Nach O. Puchstein, Boghaskiöi, die Bauwerke, 19. wiss. Veröffentl. d. Deutsch. Orientgesellschaft, Taf. 3.

Die direkte weltgeschichtliche Wirkung der vorderasiatischen Kunst ist also scheinbar jener der ägyptischen weit überlegen. Indes können wir uns durch die von uns nicht unterschätzte Bedeutung der aus dem vorderasiatischen Stil stammenden weiterwirkenden Gestaltungen nicht darüber täuschen lassen daß Vorderasien, an der Intensität seines künstlerischen Lebens gemessen, nicht entfernt an die ungleich reichere tiefere Kultur Ägyptens heranreicht.

Freilich ist gleich zu Beginn dieses Abschnittes die mit Ägypten verglichen wirklich ärmliche Überlieferung der vorderasiatischen Kunst zu bedenken. Für den ältesten Stil haben wir nur ein paar relativ begrenzte kleine Fundstätten, vor allem Tello-Lagasch (Abb. 164/5, 183), über die hinaus die im Zweistromland ebenso wie in Ägypten (Abb. 19/20) vorauszusetzende prähistorische Kunst bisher nicht aufgefunden ist. Nachher erscheint plötzlich in der Naramsinstele (Abb. 220) ein großer neuer Stil, zu dessen genetischem Verständnis bisher die Funde im Stiche lassen. Und dann ist wieder ein ganzes Jahrtausend nur durch gelegentliche, unzusammenhängende Funde vertreten, bis endlich mit Assurnazirpal (Abb. 187) die großen Reliefzyklen beginnen (Abb. 228ff.) und sich bis ins 7. Jahrhundert fortsetzen, so daß wir eine klare Anschauung der Entwicklung der jünger-assyrischen Kunst haben, die wahrhaftig zum Größten der Zeiten gehört. Aber von der assyrischen Kunst bleibt dann wieder ihr letzter Abschnitt undeutlich, und die persische Kunst ist durch die Funde bisher nur ungenügend repräsentiert. Für die Geschichte der Architektur gar sind wir nur auf wenige freilich musterhafte Untersuchungen relativ junger Monumente (Abb. 175ff) angewiesen. Die Lücken sind durch den Ersatz durch überschätzte, aber gleichwohl provinzielle Ausläufer wie

Abb. 172. Die Stadtmauer bei Jer-Kapu in Boghaskiöi. Rekonstruktion von O. Puchstein und H. Kohl.
Nach O. Puchstein, a. a. O., Taf. 10.

das Hethitische (Abb. 171ff.) und Phönikische (Abb. 227) nicht zu schließen. Nur mit der Naramsinstele (Abb. 221) und dem assyrischen Relief befinden wir uns auf einem Niveau, wie es der ägyptischen Kunst seit der 3. Dynastie natürlich ist. Die längst noch nicht abgeschlossene Sammlung der ägyptischen Monumente stellt eine Bibliothek dar: die Denkmäler Vorderasiens sind bequem in ein paar Bänden unterzubringen, wobei viele Wiederholungen und viel unbedeutendes Zeug mitläuft.

Abb. 173. Fragment eines Sphinxkopfes vom Torturm über Jer-Kapu in Boghaskiöi. Kalkstein. Höhe etwa 0,2 m. Konstantinopel. Nach Aufnahme der Boghaskiöiexpedition 1907.

Dies Bild ist freilich wegen der Dürftigkeit der Funde, wegen der ungeheuren Zerstörung der vorderasiatischen Städte durch Natur und Schicksal, Vergänglichkeit des Baumaterials und in Ruinen wieder nistendes Leben so lückenhaft — was wäre uns Ägypten ohne die Beredsamkeit seiner von Wüstenfels und -sand behüteten Totenhäuser —, aber die innere Gleichförmigkeit der vorderasiatischen Funde läßt doch auch einen sicheren Schluß zu auf das ganz andere Verhältnis ihrer Schöpfer zur Kunst überhaupt. In Vorderasien gibt es nur Königskunst. Alles, was wir besitzen, stammt von großen oder kleinen Herrschern. Eine Rolle der privaten Persönlichkeit, außer der des Dynasten, wie jene der ägyptischen Feudalität und Beamtenschaft, ist überhaupt nicht sichtbar. Als sei bildende Kunst nur dem König erlaubt, nur er ihrer bedürftig gewesen. In Ägypten ist die Kunst von einer großen sozialen Schicht getragen, die in Vorderasien nur darin erscheint, daß sie auch mit gravierten Zylindern (Taf. VIII) siegelt. Aber auch der Fürst begehrt Kunst nur in begrenztem Sinne. Alles, was wir von Plastik kennen, ist Votivbild an die Gottheit oder Schilderung von repräsentativer priesterlicher Zeremonie, Sieg über den Feind, Jagd. Das Grabmonument mit seinem Echo des Lebens fehlt völlig in den Funden; war es je vorhanden, wird es kaum anders gesprochen haben als die Siegesstelen und Triumphalreliefs der Palastfassaden. In der ganzen Denkmälerreihe von Anfang bis zum Ende fehlt jeder Ausdruck des naiven heiteren Lebens, den das Ägyptische so frühe liebt. Den Versuch, Gemütsbewegungen zu schildern, hat diese Kunst nie unternommen. Sie ist, manchmal

Abb. 174. Die Sphingen vom Torturm über Jer-Kapu in Boghaskiöi.
Nach O. Puchstein, Boghaskiöi, Die Bauwerke; 19. wiss. Veröffentlichung der Deutsch. Orientgesellschaft, Taf. 12.

grandios, von einem düsteren Ernst, von einem gewaltigen Bewußtsein der Aufgaben ihres Menschentums erfüllt. Dieses bleibt sich, ob auch die Rassen und Völker wechseln, von den Herrschern von Lagasch (Abb. 219), zu denen von Babylon (Abb. 224) und zu den Assyrern (Abb. 228 ff.) gleich. Nicht nur das im Archaischen fest gewordene Gesetz des Stils ist der Panzer, durch den das Klopfen des menschlichen Herzens nicht vernehmbar wird — wie glücklich erschien der Ägypter trotz der Strenge seines Stils —, sondern der vorderasiatische Stil wird deshalb zum Gefängnis der Seele, weil diese Freiheit nicht empfand und nicht begehrte. Nur in einer Welt bewegt sich diese Kunst ungehemmt durch den Zwang ihrer Religion und ihres Staates, in der Welt des Tieres (Abb. 240 ff.), und offenbart dann freilich jubelnd ihre Größe.

Die Geschichte Vorderasiens ist ungleich bewegter wie die Ägyptens. In der ältesten Zeit herrschen im Zweistromland mehrere rivalisierende Kleinstaaten nebeneinander, bis die Semiten des Nordens unter Sargon im Reich von Akkad im ersten Drittel des dritten Jahrtausends das erste Weltreich Vorderasiens errichten. Aber es liegt in der Natur dieses Weltteils, daß keines seiner großen Reiche langen Bestand hat. Durch das Streben nach Unabhängigkeit der Teilstaaten wie das Hereinfluten der Gebirgsvölker von Süden, Norden und Osten in die reichen Ebenen entstehen immer neue Reichsbildungen bis zu den sich ablösenden Assyrern, Medern und Persern. Bei dieser Mannigfaltigkeit der politischen Schicksale und der Beteiligung immer neuer Völker an ihnen erwartet man ein buntes Bild wechselnder Gestaltungen der Kunst. Aber es ist, als hätten diese äußeren Umwälzungen Jahrtausende hindurch das innere Wesen der Kunst kaum berührt, deren Geschichte so stetig ist wie die der ägyptischen Kunst. Allein es fehlt ihr sowohl der Reichtum dieser wie der gegensätzliche Charakter ihrer Perioden. Wir behandeln sie daher auch anders und betrachten sie bei dem fragmentarischen Zustand der Überlieferung mehr systematisch als epochengeschichtlich.

Wie an den Beginn der ägyptischen Kunst die Stele des Königs „Schlange“ (S. 82), so setzen wir an den Anfang der Betrachtung der Kunst Vorderasiens ein Werk von ähnlicher repräsentativer Bedeutung, die Silbervase des Königs Entemena von Lagasch (Tello) Abb. 164/5. Wie vor jener ägyptischen Stele Jahrhunderte „prähistorischer“ Kunst, so müssen der Silbervase Generationen von uns unbekannten Versuchen vorausliegen, die ihr dekoratives Prinzip erarbeitet haben. Dies gilt es zu erkennen. Es ist höchst eigenwillig und von der größten geschichtlichen Wirkung.

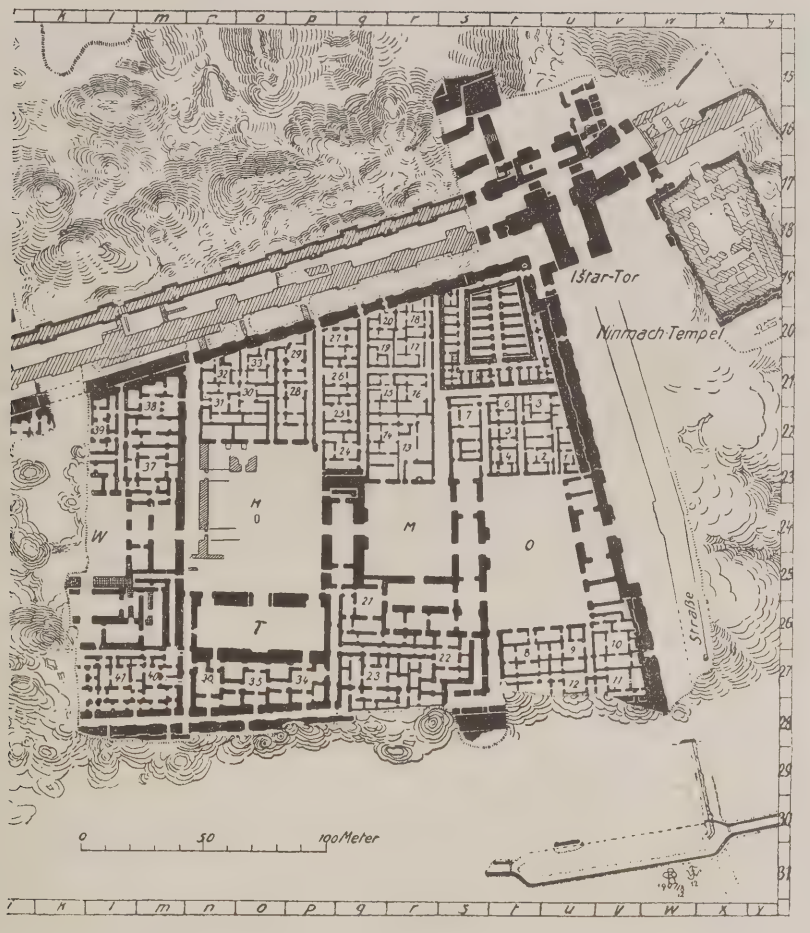


Abb. 175. Plan der Südburg von Babylon mit dem Ninmach-Tempel.
Nach R. Koldewey, Das wiedererstehende Babylon, Abb. 44.

Abb. 176. Die Südburg des Kasr von Babylon von Norden gesehen, ergänzt.
Nach R. Koldewey, Das wiedererstehende Babylon, Abb. 43.

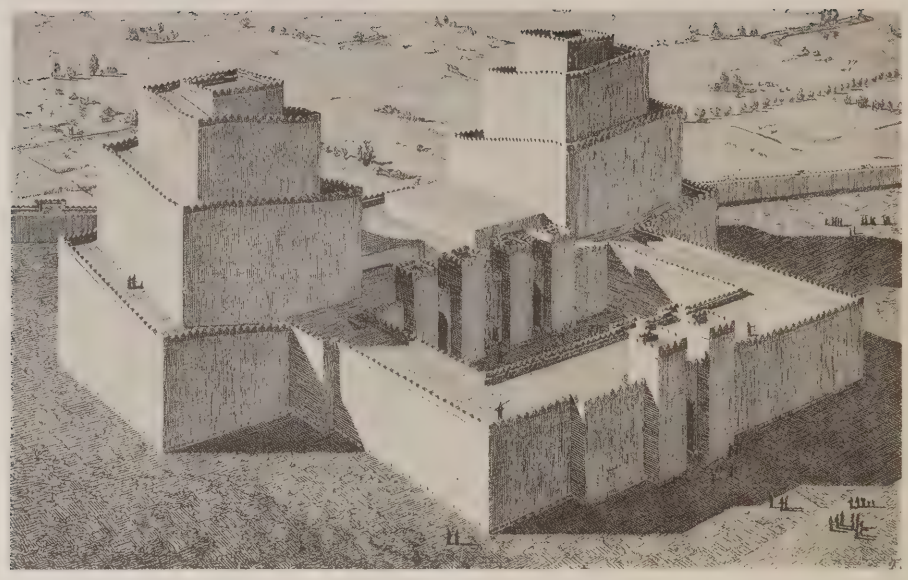


Abb. 177. Der Anu-Adad-Tempel Ašurrišišis, Ergänzungsversuch von W. Andrae.
Nach W. Andrae, Der Anu-Adad-Tempel in Assur. 10. wiss. Veröffentl. d. Deutsch. Orientgesellschaft, Tafel VIII.

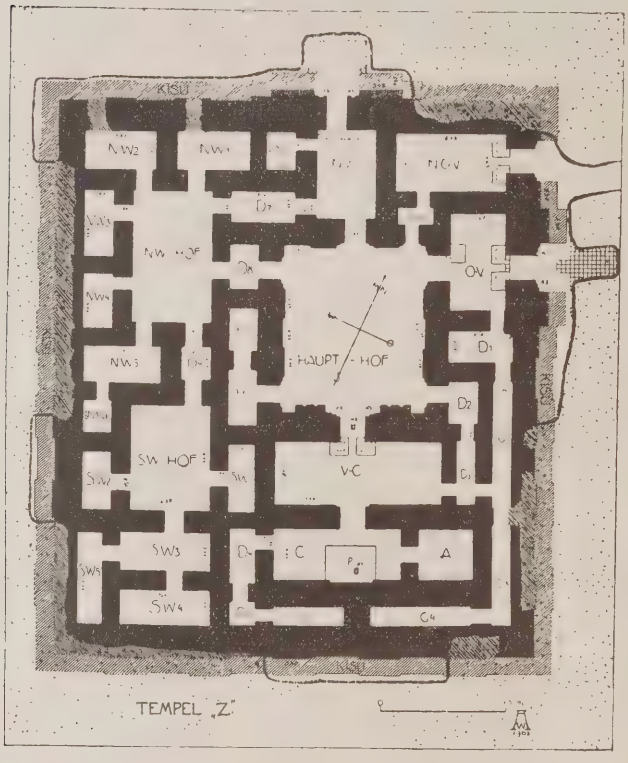


Abb. 178. Grundriß des Tempels „Z" in Babylon.
Nach R. Koldewey, Das wiedererstehende Babylon, Abb. 137.

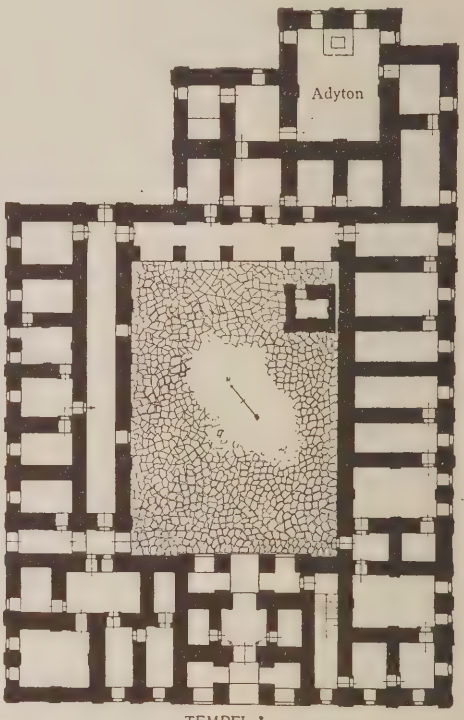


Abb. 179. Grundriß des großen Palastes I in Boghaskiöi.
Nach O. Puchstein, Boghaskiöi, Die Bauwerke. 19. wiss. Veröffentl. d. Deutschen Orientgesellschaft, Abb. 108.

Die Vase selbst ist monumental, kaum ein Gegenstand des Gebrauchs, sondern des Prunkes. Fußlos ruht sie auf dem Bronzeuntersatz, mit seinen genau in der Achse der Wappenbilder angeordneten Löwenklauen, lippenlos, henkellos scheidet sie Hals, Schulter und Körper und führt in die Kunst das Prinzip der horizontalen Streifendekoration ein, das ein paar Jahrtausende später die griechische Keramik aufnimmt. Der Halsrand trägt die Weihinschrift des Königs an den Gott Nin-Girsu, ein gestricheltes Fischgrätenmuster rahmt den Hauptstreifen oben und unten, die Reihe der gelagerten Opferstiere bildet einen bandartigen Fries, die Anordnung des Hauptstreifens in vier gleichwertigen Bildern gibt dem Gefäß vier Ansichtsseiten. Größtes Beispiel ornamentalen Stils.

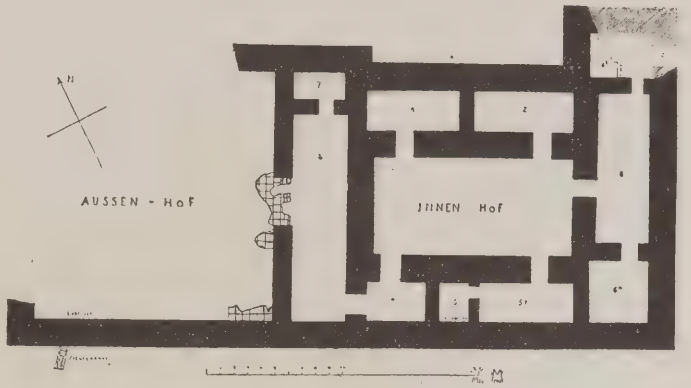


Abb. 180. Altassyrisches Haus in Assur.
Nach Mitt. d. D. arch. Instit. Athen XLII 1919, S. 121, Abb. 15.

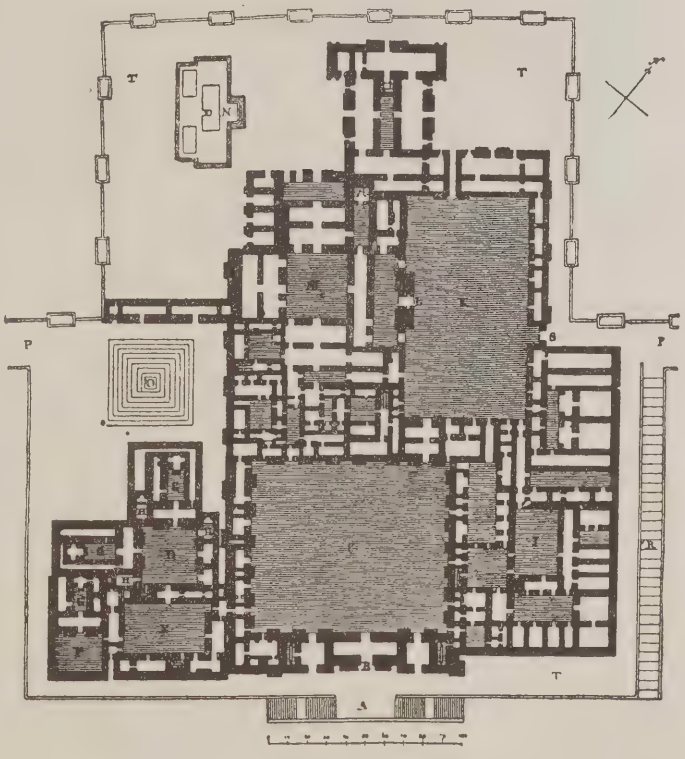


Abb. 181. Burg Sargons in Khorsabad.
Nach Mitt. d. D. arch. Instit. Athen XLII 1919, Abb. 4.

Der Inhalt der heraldischen Erfindung ist für den Geist der ganzen vorderasiatischen Kunst höchst bezeichnend. Ein löwenköpfiger Adler schlägt seine Griffe in den Rücken zweier Löwen, und diese wiederum verbeißen sich in die gleicherweise vom Wappentier geschlagenen Böcke- und Hirschpaare. Große Symbole des Unfriedens und der Gewalt. Die mächtigsten Tiere haben Körper und Haupt dem Sinnbild der Macht geliehen, und so folgen sich bis ins Persische hinein auf den geschnittenen Zylindern (Tafel VIII) und den Reliefs (Abb. 166, 169) als Sinnbilder Kämpfe göttlicher Heroen mit Löwen und Stieren, angreifende Löwen, die Jagd auf den König der Tiere. Diese Kunst ist von Anfang bis Ende von einem Gefühl der physischen Kraft beseelt wie keine andere, sie schwelgt in den Urbildern der Herrschaft und kennt nur Krieg und Sieg in einer durch Jahrtausende gleich friedlosen Geschichte.

Daß von dem Löwenvogel der Tellokunst das Adler- und Doppeladlerwappen der byzantinischen und dann der mittelalterlichen Heraldik ausgegangen ist, ist eine wahrscheinliche,

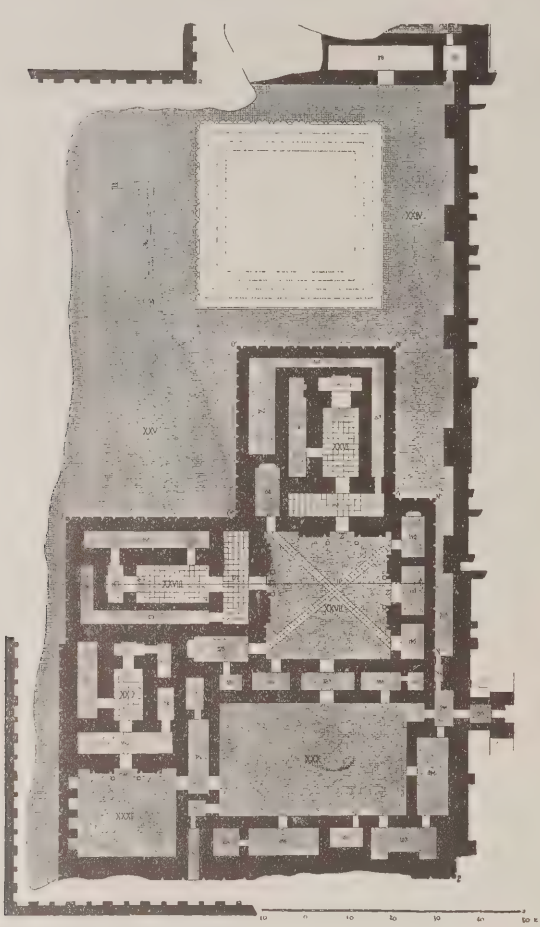


Abb. 182. Plan der drei Tempel und der Zikkurat in der Burg von Khorsabad. Teil des Plans Abb. 181.
Nach W. Andrae, Der Anu-Adad-Tempel in Assur. 10. wiss. Veröffentl. der Deutsch. Orientgesellschaft, Abb. 76.

wegen des Fehlens vieler Zwischenglieder nicht sicher zu erweisende Vermutung. Aber daß der Wappenstil überhaupt mit seinen größten Symbolen, Adler und Löwe, in dieser Ecke der Welt geprägt worden ist, dies läßt sich erweisen. Die gleichwertige, erhabene Komposition der ägyptischen Stele (Abb. 23) ist nicht ins neue Reich gedrungen, kein ägyptisches Symbol dieser Art über Ägypten hinausgewandert. Auch dem sumerischen Wappen muß eine uns unbekannte religiöse Idee zugrunde liegen, die andere Völker nicht verpflichtete. Aber größeres Leben als der inhaltliche Gedanke hatte die hier zum erstenmal klassisch gewordene formale Idee. Der Löwenadler ist von vorne gesehen, erscheint also als ein in beiden Bildhälften gleichwertiges Gebilde, und, da unter jedem Flügel korrespondierend ein Löwe angeordnet ist, ergibt sich eine Rechteckskomposition mit einer klaren Mitte und zwei Hälften. Durch die Verbindung der vier Bilder eine rhythmische Reihe.

Dieser Stil ist durch eine andere Art von Abstraktion gewonnen, als die archaischen ägyptischen Bilder der gleichen Stilstufe (Abb. 21—23). Auch die Gruppe der langhalsigen Fabeltiere der Narmer-Tafel ist antithetisch dekorativ angelegt. Aber dadurch allein, daß die Taue, wodurch die sich um das Schalenrund ringelnden Hälse von den Libyern festgehalten werden, verschieden gezeichnet sind, wird die Gleichheit der Bildhälften gestört. Der Ägypter sucht immer das bunte faktische Leben. Kein größerer Unterschied als der zwischen der Entemanavase und den vordynastischen Gefäßen mit den Nilfahrtszenen. Auf der Stele des Königs Schlange ist von den drei Teilen des Wappens nur die Palastfassade antithetisch angeordnet, Schlange und Sperber aber als „historische" Profilbilder. Um dem Horusvogel Platz zu geben, sitzt das Rechteck nicht in der Mitte. Stilisierung der einzelnen Figur und Bildanordnung der Entemanavase hingegen haben eine antirealistische Tendenz. Der Löwenadler ist nicht in höherem Maße Fabeltier als irgendein ägyptisches Mischwesen, aber durch seine frontale Stilisierung erhält er einen anderen abstrakt zeitlosen Charakter als jedes Profilbild, das eine Richtung und ein Ziel angibt und ideell seine Fortsetzung in der Darstellung fordert. Falke und Schlange der Königsstele spähen irgendwohin, der Löwenadler blickt aus dem Bild heraus, und die von ihm geschlagenen Tiere, die sich in der Bewegung gegenseitig aufheben, , sind richtungslos wie er. Auch durch seine viermalige Wiederholung wird das Bild der Deutung auf ein einmaliges Faktum entrückt und schließlich durch das Motiv der beißenden Löwen ein Band daraus. Es ist also hier die realistische Figur durch ein formales Kompositionsprinzip gebunden; sie erhält dadurch einen neuen überindividuellen Sinn. Das Prinzip ist ebenso logisch wie metaphysisch; logisch

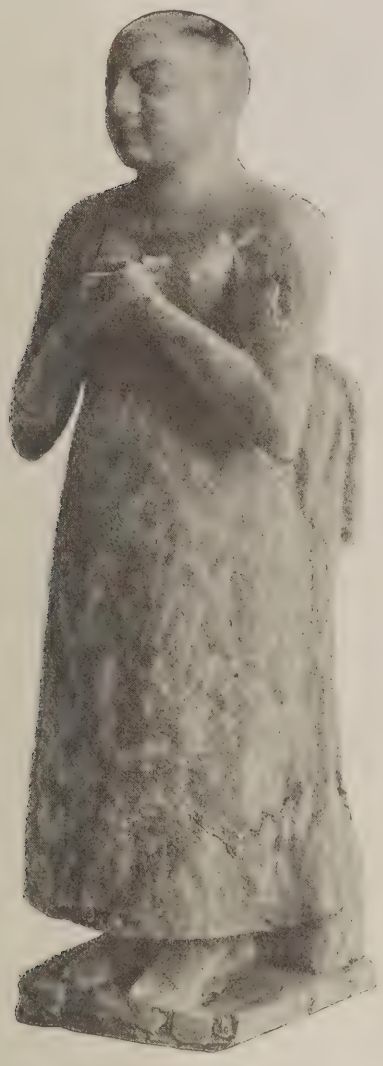


Abb. 183. Archaische Statue von Tello.
Marmor, 0,47 m Höhe.
Nach de Sarzec, Découvertes en Chaldée, Taf. VI bis I a.

Abb. 183 a. Kopf der Statue Abb. 183.
Nach de Sarzec, a. a. O.

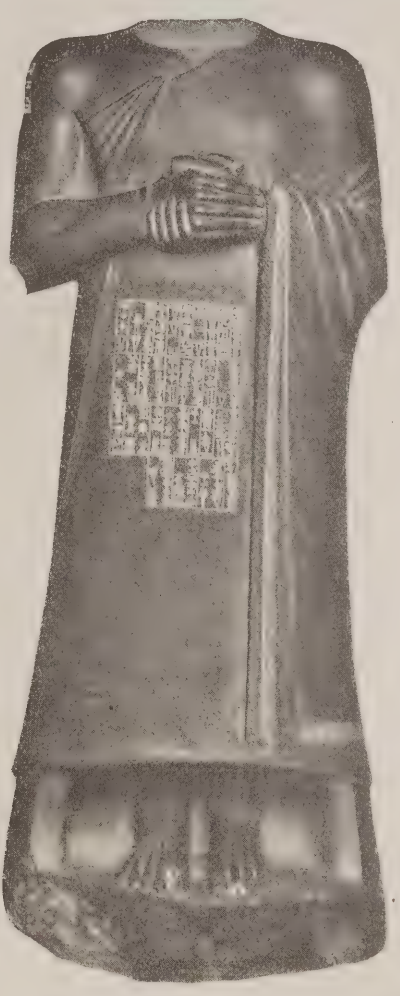


Abb. 184. Statue des stehenden Gudea.
Grüner Diorit, 1,24 m Höhe, L. Heuzey, Katal. Nr. 50. Paris, Louvre.

ist die Aufteilung der Fläche, die in der Vollkommenheit, mit der sie hier geschieht, nur einem Volk von hohen geometrischen Anlagen gelingen kann. Metaphysisch ist das „starre System", in das die flächenhafte Erscheinung im Sinne einer höheren Symbolik einbezogen ist. Wir werden dieser metaphysischen Logik in der Kunst von jetzt ab immer wieder begegnen.

Zuerst in der Architektur. Hier fehlt uns die Kenntnis der ältesten und älteren Zeit nahezu völlig. Nur die babylonisch-assyrische Baukunst ist uns dank der großen Ausgrabungen der Mitte des vorigen Jahrhunderts und der Tätigkeit der deutschen Orientgesellschaft einigermaßen deutlich. Mühsam muß der Erde wieder abgerungen werden, was in Ägypten alles aufrecht steht oder vom Wüstensand behütet wird. Indes ist aus dem konservativen Geist, den wir in den anderen Teilen der Kunst Vorderasiens waltend finden, der Schluß zulässig von der

Abb. 185, 185a. Altassyrische Figur aus Assur. Grauschwarzer Basalt, Höhe 1,37 m, Konstantinopel.
Nach Mitteil. d. Deutschen Orientgesellschaft 1905, Nr. 29, Abb. 22/23.

reicheren, entwickelteren, jüngeren assyrischen auf eine einfachere, aber doch gleichgesinnte ältere babylonisch-sumerische Architektur.

Der große Baugedanke Ägyptens galt dem Totenbau und dem Tempel, der Vorderasiens der Festung und der Königsburg. Ägypten ist, von den durch Fremdherrschaft bezeichneten Abschnitten seiner Geschichte abgesehen, befriedetes Land, wo die Heiligtümer offen in der Ebene daliegen, in riesenhaften Ausmaßen und langen mit Denkmälern gesäumten Pilgerstraßen. Die alten Städte Vorderasiens sind wie große Raubritterburgen, eine eifersüchtig auf die andere und schließlich auch jede mit Absicht zerstört, so daß „Wildkatzen mit Schakalen und Straußen darin wohnen" (Jeremias 50, 39). Ramses II. weiht dem Gott eine Barke (Abb. 116), Heinrich II. am Dom von Bamberg hält das Modell seines Münsters auf der Hand, Gudea (Abb. 170/168), aber bringt auf seinem Weihgeschenk den Plan der Festung an mit Zeichenstift und Maßstab, denn Festung, Palast und Götterburg sind eins.

Besser als die noch nicht vollständig ausgegrabenen Ruinen Babyloniens und Assyriens vermag der Plan der ins 14. Jahrhundert v. Chr. gehörenden Anlage von Boghaskiöi (Abb. 171) einer Residenz der Hethiter, einen Begriff einer vorderasiatischen Stadt zu geben, der gewiß

Abb. 186. Statue des Gottes Nebo, geweiht unter Adadnirari IV. (810—782 v. Chr.) aus Nimrud. Kalkstein. London, Brit. Mus.
Nach Phot. Mansell 422.

Abb. 187. Assurnazirpal (885—860 v. Chr.) aus Nimrud. Kalkstein. 1,04 m Höhe. London, Brit. Mus.
Nach Phot. Mansell 423.

auf älterer Tradition beruht. Ein riesiges, durch Täler und Felsabstürze zerrissenes Gelände ist nach einem ursprünglich einheitlichen und dann erweiterten Plan durch Burgen, Mauern und Tortürme in eine große Festung mit der Krönung in der Anlage von Jer-Kapu verwandelt worden. Unter dem Hauptturm mit seinem Sphingenschmuck (Abb. 172/74) führt etwa 70 m lang und 3 m hoch ein Tunnel zur raschen Verbindung von innen nach außen durch den Wall, und um die Beweglichkeit der Verteidigung zu erleichtern, steigt an jeder Seite eine große, 1,80 m breite, durch 2—3 m hohe Wangen eingefaßte Treppe in die Höhe.

Das größte Werk dieser Art war die Befestigung Babylons durch Nebukadnezar (604—561), wo in einem Umkreis von rund 18 km zwei 7 und 7,80 m dicke Mauern aus gebrannten Ziegeln um die Stadt liefen, zwischen denen das Erdreich in einer Breite von 12 m bis zur Höhe der

Abb. 188. Relief des Königs Nabû-apla-idinna II. 0,2 m Höhe. London, Brit. Mus.
Nach L. W. King, Boundary stones in the Brit. Mus., Taf. XCVIII.

Außenmauer aufgeschüttet war, so daß auf diesem Mauerumgang zwei Viergespanne sich begegnen konnten. Das Zentrum der Anlage, ihre Akropolis, war der wieder ausgegrabene Kasr, die Königsburg Nebukadnezars (Abb. 175/6).

Das fortifikatorische Prinzip all dieser Anlagen ist schon auf dem Gudeagrundriß gegeben. Viereckige Kavaliertürme in kurzen Distanzen der Mauerflucht, die Massierung des Widerstandes an den Toren. An diesen entfaltet sich die höhere architektonische Idee. Wir werden ihr auch an der Fassade des Tempels und des Palastes begegnen.

Der babylonisch-assyrische Tempel und Palast ist nur ein vergrößertes oder vervielfachtes Privathaus; er ist sich in seiner Grundanlage Jahrtausende gleich geblieben. Diese unterscheidet sich wesentlich von der ägyptischen. Die ägyptische hat in allen ihren großen Entwürfen ein klares Richtungsprinzip von außen in die Tiefe (S. 31 ff.). Vorderasien aber konstruiert den Raum nach seiner Breite. Im Tempel *Z* von Babylon (Abb. 178) aus der Regierung Nebukadnezars z. B. gelangt man durch das Eingangstor in das Nordvestibül, von diesem durch Türen in den Haupthof und von hier in die in der Breite angelegten Haupträume Vor-Cella und Cella. Die Stelle *P* bezeichnet das vor der Nische aufgebaute Postament für das Kultbild, das deutlich in der Achse der beiden Türen auf den Haupthof orientirt ist, also den Hauptraum *C* zerreißt. Das gleiche Verhältnis Hof zum Breitraum regiert den Plan des assyrischen Hauses in Assur (Abb. 180) wie die Nebenräume des Tempels *Z* und die große Anlage des Palastes Sargons in Khorsabad (Abb. 181/2). Trotz der großzügigen Disposition der Höfe kommt das System über die primitive Grundzelle wenig weiter. Für die Hofhaltung dieser prunkliebenden Herrscher erwartet man Reihen sich in der Entfaltung steigernder Räume. Auch die Götter, von denen unaufhörlich die Rede ist, haben's nicht besser und hausen zum Teil in ziemlich kümmerlichen Winkeln, wobei wir uns aufs neue der schöpferischen Raumphantasie der Ägypter bewußt werden. Im großen Palaste von Boghaskiöi (Abb. 179) schneiden sich in merkwürdiger Weise nordische und südliche Gedanken. Er besitzt in der ganzen Fassade der vier Seiten Fenster, ein nordisches Bedürfnis, in der konzentrierten Anlage des in neun Quadraten und einem Korridor komponierten großen Portals übertrifft er weit die mesopotamische Sitte und kommt zu der Herausarbeitung

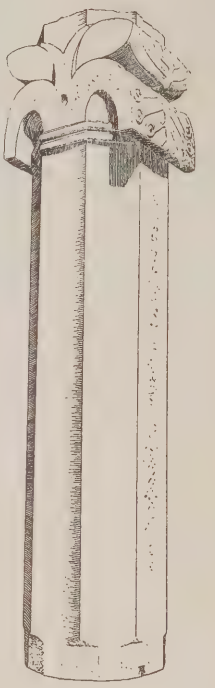


Abb. 189. Stele Samsi-Adads, des Sohnes Tigladpilesers I, rekonstruiert. Nach W. Andrae, Die Stelenreihen in Assur. 24. wiss. Veröffentlich. d. Deutsch. Orientgesellschaft, Abb. 31.

eines in dem Sondertrakt liegenden, durch Vorhalle und Vorzimmer zugänglichen Hauptsaals. Schließlich dringen in den assyrischen Komplex wahrscheinlich von Ägypten her neue Ideen. Im Seitenflügel von Khorsabad (Abb. 182) führen von den Höfen XXVII und XXXI Türen in Breiträume, die jedesmal Langhäusern mit hinteren Kapellen vorgelagert sind, so daß also wie im salomonischen Tempel Breitraum = Ailam, Langraum = Hekal, Hinterraum = Debir eine Komposition bilden. Man hat in diesen Anlagen mit Recht Tempel erkannt. Es ist für sie bezeichnend genug, daß man sie früher als Harem verstanden hat und so lange hat suchen müssen, um sie zu finden.

Hingegen hat die babylonisch-assyrische Architektur einen nur ihr gehörenden Gedanken im Aufbau entwickelt, den Tempelturm, Zikkurat, wie er in erhaltenen Substruktionen z. B. für den Anu-Adad-Tempel Assurisisis in Assur (Abb. 177), in Ruinen in Khorsabad (Abb. 181/2) und Babylon erkannt, als mythologischer Stoff der Bibel durch die Geschichte des babylonischen Turmes und durch die Beschreibung Herodots von einem in acht Abteilungen auf quadratischem Grundriß mit rampenartigem außen herumlaufenden Aufgang in Erinnerung ist. Aus der mit astronomisch-astrologischen Vorstellungen durchsetzten Religion Babyloniens sind diese zum Himmel strebenden Anlagen zu deuten, in ihren Einzelheiten und wirklichem Aussehen sind die Terrassentürme noch völlig uner-

Abb. 190. Menschenkuh mit Säulenbasis. Marmor, annähernd natürl. Größe. London, Brit. Mus.
Nach Arch. Paterson, Palace of Sinacherib, Taf. CIII.

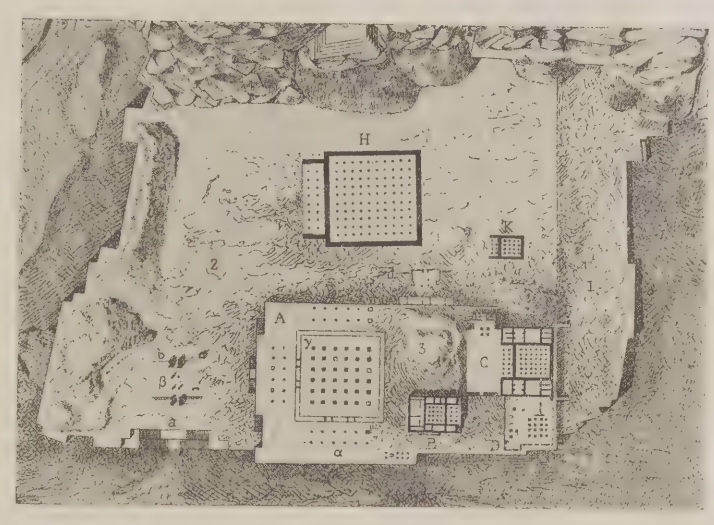


Abb. 191. Terrasse der Paläste von Persepolis.
Nach Dieulafoy, l'art ant. de la Perse, Taf. II.

Abb. 192. Persische Säule von Persepolis (2 auf Abb. 191) vom Palast des Xerxes.
Nach Dieulafoy, l'art ant. de la Perse, Taf. XX.

Abb. 193. Persische Säule von Persepolis (B auf Abb. 191).
Nach Dieulafoy, l'art ant. de la Perse, Taf. XXI.

klärt. Aber durch sie tritt zu dem bisher rein horizontalen Gedanken der Anlage des Heiligtums ein vertikaler, der auch auf Umwegen in die spätere Baukunst des Morgen- und Abendlandes einzieht und das Antlitz der Städte verändert.

Die vorderasiatische Grundrißbildung ist an der ägyptischen gemessen so ungelenk und starr wie die Einzelfigur (Abb. 183—187) neben den Dorfschulzen (Abb. 80) oder den anbetenden Ramses (Abb. 146) gehalten. Das Körpergefühl der plastischen Figur und das des gebauten Raumes sind nur verschiedene Äußerungen des einheitlichen Charakters eines Menschentums. Wie der bildende Künstler Babyloniens sich nicht innerlich getrieben fühlte, seine Figur aus der stumpfen Masse des Gewandes zu lösen und ihren natürlichen Rhythmus aufzusuchen, so bleiben

die Palasthöfe der Architekten unbeweglich und richtungslos und die Säle ohne Raumtiefe. Deshalb hat der vorderasiatische Stil das Hauptmittel verschmäht, die Raumdisposition elastisch und gelenkig zu machen, Pfeiler und Säule. Es lag nicht daran, daß sie ihm nicht bekannt gewesen wären. Der Palast von Boghaskiöi (Abb. 179) besitzt am Propylon eine kleine innere Pfeilerhalle und eine größere an der Schmalseite des Hofes dem Torbau gegenüber. Und eine Säule, von der Palme abgeleitet, trägt auf dem Relief Nabubaliddins (Abb. 188) die Ädicula des Gottes. Auf einen Grundtyp dieser Art muß die Basaltsäule von Assur (Abb. 189) zurück gehen, ein achtseitiger sich nach oben verjüngender Schaft mit flachen Kanneluren. Das Kapitäl setzt über einem doppelten Wulstring an, wie ähnlich auf dem Relief, und besteht aus zwei Blattpaaren mit einer Mittelblüte. Der Schaft setzt sich über dem Kapitäl fort, so daß das Gebälk in keinem Fall unmittelbar auf dieses zu liegen kommt. Vor dieser, nur durch Rekonstruktion gewonnenen Säule, müssen allerlei Fragen unbeantwortet bleiben, nur für unsere spätere Frage nach dem Ursprung des ionischen Kapitäls ist eine Beobachtung wichtig. Dies Kapitäl hat im Unterschied von den ägyptischen Formen, die alle rund sind, eine deutliche in der Fläche liegende Vorderansichtsseite und eine davon verschiedene Seitenansicht, eben jenen Unterschied der Bildung, den auch die ionische Form gegenüber der dorischen besitzt. Die Kenntnis der Säule nun, ja auch einer als Entlehnung aus dem jüngeren hethitischen Stil nachgewiesenen besonderen, mit Säulen ausgestatteten Anlage, des Hilani, hat die assyrische Architektur an keiner Stelle wesentlich beeinflußt. Und als sie unter Assurbanipal und Sanherib die Säule auf Löwen oder Stiermenschen gestellt (Abb. 190) in größerem Umfang verwendet, da geschieht es dekorativ, nicht konstruktiv. Das Abbild organischen Wachstums, das die Säule im ägyptischen Stil war, der autarkischen Persönlichkeit, das sie im Griechisch-Dorischen ist, hat die assyrische Kunst geleugnet. Sie läßt die Säule von ihren Fabelwesen tragen, als den eigentlichen Sinnbildern ihres Begriffs von Größe und Unendlichkeit, dem sie die irdische Erfahrung unterwirft.

Abb. 194. Türen und Fenster vom Palast des Darius (B) in Persepolis. Nach Dieulafoy, l'art ant. de la Perse, Taf. XVI.

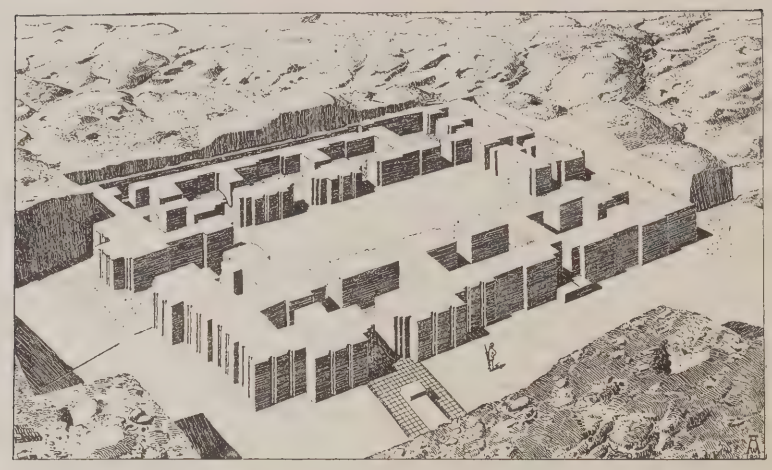


Abb. 195. Die ausgegrabene Ruine des Ninib-Tempels von Babylon. Etwas restauriert.
Nach R. Koldewey, Die Tempel von Babylon und Borsippa. 15. wiss. Veröffentl. d. Deutsch. Orientgesellschaft, Abb. 25.

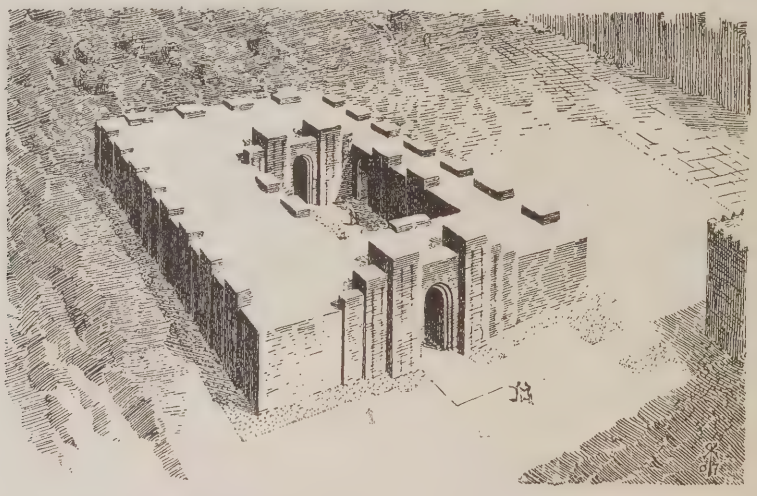


Abb. 196. Ansicht vom Ninmach-Tempel in Babylon (Grundriß s. Abb. 175), Wiederherstellung von R. Koldewey.
Nach R. Koldewey, Die Tempel von Babylon und Borsippa. 15. wiss. Veröffentl. d. Deutschen Orientgesellschaft, Abb. 1.

Abb. 197. Wiederherstellung der Nordwestfront von Ezida des Nabu-Tempels in Borsippa von R. Koldewey.
Nach R. Koldewey, Die Tempel von Babylon und Borsippa. 15. wiss. Veröffentl. d. Deutschen Orientgesellschaft, Abb. 86.

Wie ganz anders die persische Kunst! Auf der Terrasse von Persepolis liegen die Ruinen der Königspaläste vom Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. bis ins 4. (Abb. 191). In jedem, nur immer kolossaler gestaltet, ist das Zentrum ein vielschiffiger quadratischer Säulensaal, dessen Idee nur von den Hypostylen Ägyptens entlehnt sein kann. In den Einzelformen klingt der polyglotte Charakter des neuen Weltreichs durch, die abschließenden Hohlkehlen über den Reliefflächen (Abb. 194) sind ägyptisch, die Säulen mit ihren Kelchblütenbasen und den Blattkapitälen sind Schößlinge (Abb. 192/3) des ionisch-griechischen Stils, die Gebälkträger in der Form von Fabeltieren sind eine assyrisch-griechische Mischbildung, der Stil der Reliefs ist griechisch, die Anlage von Fenstern entspricht Boghaskiöi, das Ganze aber nicht ein hybrider Bastardstil wie das Phönikische, sondern aus einem großen Geiste gedacht.

Abb. 198. Das Königstor von Boghaskiöi.
Nach Aufnahme der Boghaskiöiexpedition 1907.

Die schöpferische Phantasie des babylonisch-assyrischen Architekten betätigt sich an einer anderen Stelle als in der Gestaltung des Innenraumes, nämlich an der Fassade, an Tor und Portal. Festungsarchitektur in Lehmziegeltechnik arbeitet infolge der nötigen Mauerstärke mit Massen, die zuerst nur einen Zweck, aber keine ästhetische Absicht haben. Bald aber erhält durch das System der in gleichen Abständen sich wiederholenden Türme die Mauer eine natürliche Rhythmik, und innerhalb dieser wird das Tor, als der am meisten gefährdete, am besten befestigte, durch zwei Türme flankierte oder als Festung im kleinen ausgestattete Ort der Mittelpunkt eines Fassadenabschnittes. So sprangen die Tore als reicher ausgestattete Turmpaare schon auf dem Gudeaplan (Abb. 168) in die Augen. In Babylonien ist wegen der Mauerstärke (Abb. 176) mit aus dem auf das Massive gerichteten Sinn ihrer Kultur auch jeder Tempel oder Palast eine kleine Festung. Daher erscheinen in der im wesentlichen kaum irrenden Rekonstruktion der Fassade von Ezida (Abb. 197) Motive des Festunsgbaues nur ins kleinere übertragen. Sie sind dadurch veredelt, daß die in der Fläche abgestuften Turmwände mit senkrechten, im Querschnitt rechteckigen oder abgetreppten Rillen oder mit halbrundem Stabwerk verziert sind. Dadurch ergibt sich eine der altägyptischen Fassade auf der Schlangenstele (Abb. 23) nicht unähnliche Form, nur fehlt dem Babylonischen jeder gesims- oder friesartige Abschluß; dagegen hat es die in Fayencefliesen nachgewiesene von Reliefdarstellungen bekannte Mauerkrönung durch getreppte Zinnen. Als Ägypten zum Steinbau überging, da gibt es die in der Schlangenstele gegebene Portalbildung auf, es entwickelt ja die herrlichen Motive der Säulenvorhalle (Abb. 36, 40, 42), und deshalb bleibt das eigentliche Eingangstor in den

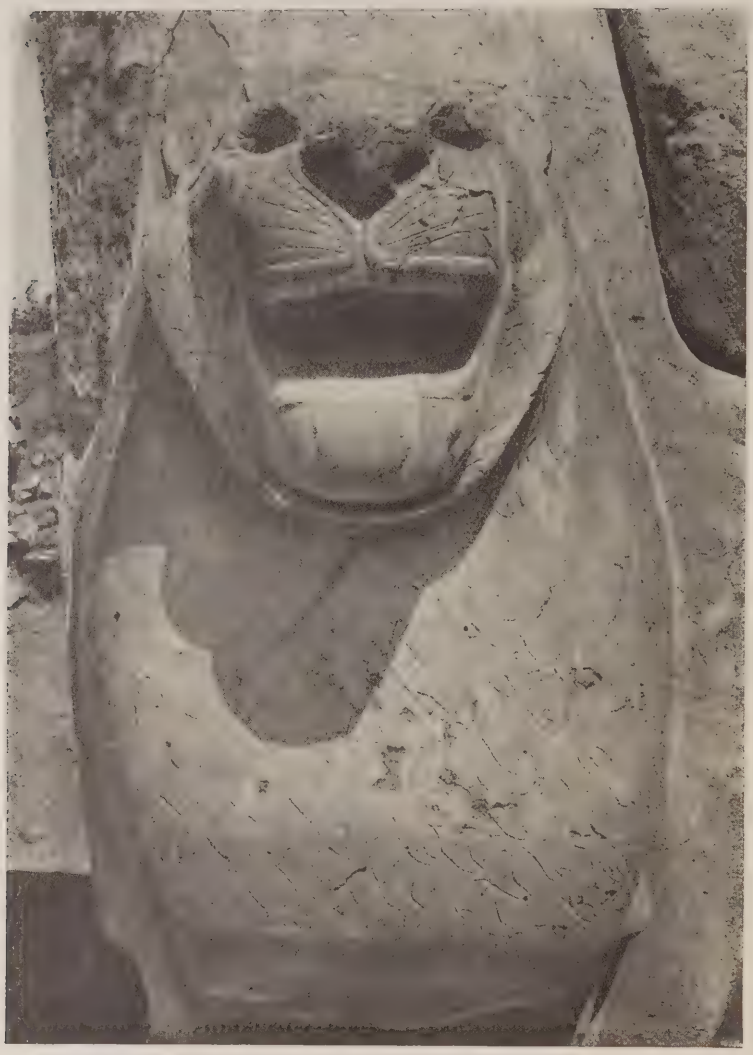


Abb. 199. Der Löwe rechts am Löwentor von Boghaskiöi.
Nach Aufnahme der Boghaskiöiexpedition 1907.

riesigen Plänen ein schwacher Punkt, eine Art Durchschlupf zwischen den zusammengerückten Pylonen (Abb. 13) oder eine widerspruchsvolle Bildung wie in Edfu (Abb. 45). Die Bedeutung der Tore für den Assyrer hingegen geht am besten aus den Namen hervor, die Salmanassar III. in einer Stadttorinschrift aufzählt. Die große Mauer Assurs heißt dort „deren Glanz das Land überwältigt", ihre Vormauer „Erschütterin der Weltgegenden", die Tore heißen: „Fürstenbezwingerin", „Festgründerin des Thrones", „Assur ist der Unterwerfer der Machthaber", „Šamaš vernichtet die Stolzen", „Weinspenderin der Götter", „erbarmungslose Strafe". Es verbindet sich also in dieser Bildung wie in jeder großen Gestaltung der Kunst ein großer Inhalt des faktischen Lebens mit einem formalen; hier die Schätzung des Tores als der Lebenspforte dieses Festungsdaseins und sein Motiv in der Turmreihe der Mauer. Daraus dann die Kontrastspannung zwischen der stumpfen schweigsamen Mauer- und Turmflucht und dem Tor mit dem sich stauenden ein- und ausflutenden Leben.

Aus dieser Gesinnung heraus entsteht die Portalplastik, die Ägypten nicht kannte. Boghaskiöi hat sein Königs- und Löwentor (Abb. 198/9), den von Sphingen bewachten Königsturm von Jer-Kapu (Abb. 173/4). So müssen, nur großartiger, auch die babylonisch-assyrischen Tore ausgesehen haben, und so flankieren die menschenköpfigen Himmelsstiere das Prachtportal in Khorsabad (Abb. 200).

Dieser Torgedanke unterscheidet sich noch durch zwei weitere Eigentümlichkeiten vom ägyptischen. Er ist durch einen Rundbogen überwölbt. Zwar liegt in dem Bogen eines Tores in einer Mauer nichts Besonderes, denn innerhalb dieser findet er stets das nötige Widerlager, ebenso wie in unterirdischen Gewölben, wo er vom Erdreich, in das er gebettet ist, gehalten wird. In Babylon unter Nebukadnezar tritt zum erstenmal ein selbständiges Ge-

Abb. 200. Tor im Palast des Sinacherib in Kujundschik. Wiederherstellung von Arch. Paterson.
Nach Arch. Paterson, Palace of Sinacherib, Taf. XXII.

wölbesystem auf, in dem der Schub der Wölbungen durch die Mauern allein aufgehalten wird (Abb. 201), 14 Tonnengewölbe, wahrscheinlich die Substruktion der, fälschlich unter diesem Namen berühmten, hängenden Gärten der Semiramis. Damit ist die Entwicklung der Gewölbearchitektur entbunden.

Außer durch den Gewölbebogen zeichnet sich das assyrische Tor durch seine farbige Behandlung und den gleichmäßig über die Turm- und Mauerwände verteilten Reliefschmuck seiner Fabeltiere aus (Abb. 202/3). Innerhalb der bunten Welt antiker Plastik und Architektur ist das „blaue Tor" weniger überraschend wie für uns, und Wisente und Drachen finden hier ihren Platz, wie schon die Löwen am Löwentor von Boghaskiöi (Abb. 199), als Repräsentanten der das Tor schirmenden Götter. Aber die Verwendung farbiger emaillierter Ziegel in der Fassade gehört nur dieser Kunst an; unter Nebukadnezar wird die weit ältere Flachemaille in das Relief dieses „glyptischen" Stils (Abb. 202) fortgebildet. Auch die Anordnung der Tiere vor dem blauen Grund ist nicht eine primitive Füllung der leeren Fläche, sie stammt aus der Darstellung des Tieres im freien Raum des jüngsten assyrischen Stils Assurbanipals (Abb. 240), ordnet sich hier nur den Linien der Architektur unter.

Mit dieser Behandlung durch Gewölbebogen und den Schmuck der Fabeltiere im abstrakten Raum erhält das Tor einen eigentümlichen Charakter. Durch eine vielleicht etwas kühne Inter-

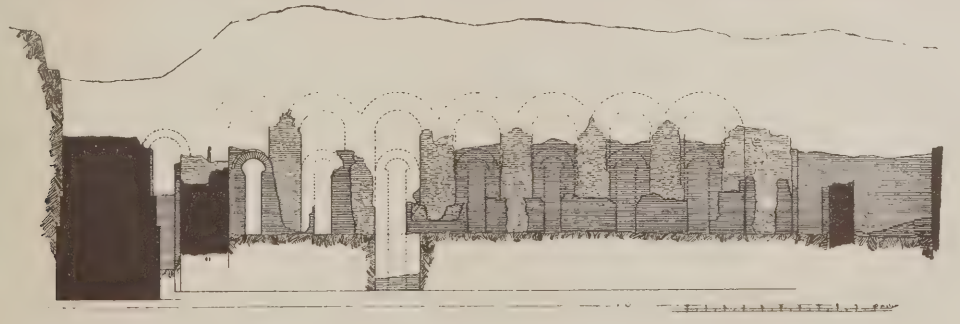


Abb. 201. Querschnitt durch den Gewölbebau auf der Südburg des Kasr von Babylon.
Nach R. Koldewey, Das wiedererstehende Babylon, Abb. 62.

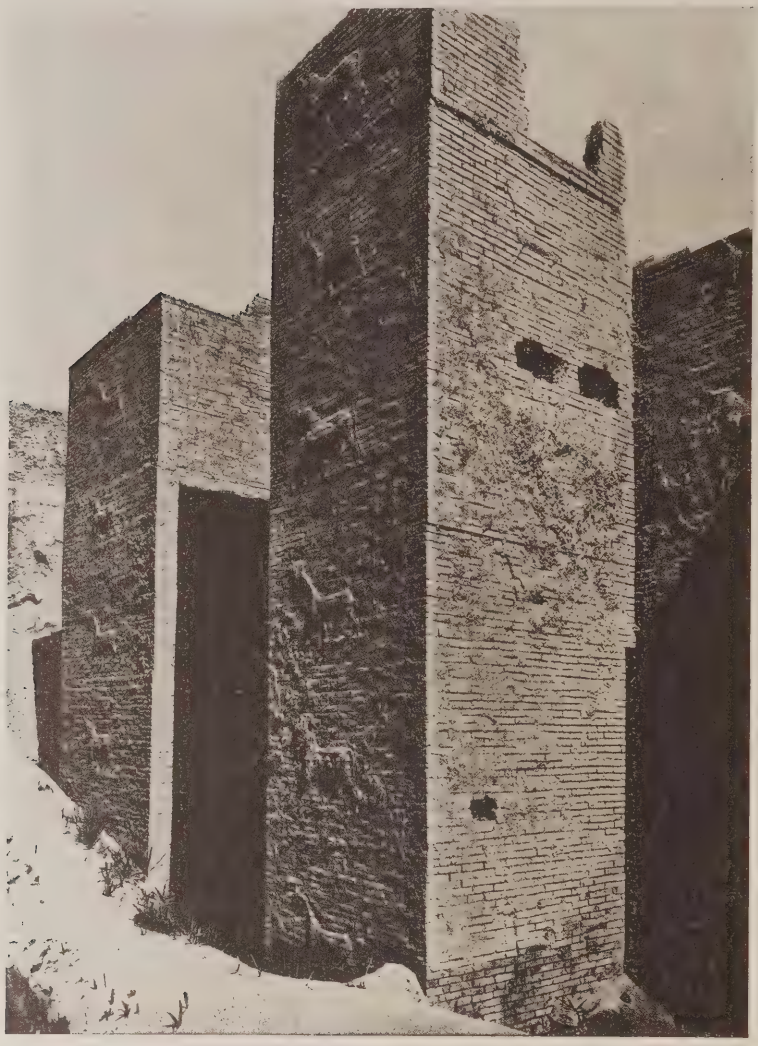


Abb. 202. Die westlichen Pfeiler des Nordtors am Ischtar-Tor von Babylon.
Nach R. Koldewey, Das Ischtar-Tor in Babylon, 32. wiss. Veröffentlich. d. Deutschen Orientgesellschaft, Taf. XXIV.

pretation gewinnen wir die Verbindung nach rückwärts. Der Gewölbebogen als ein freischwebendes Gebilde ist die Übersetzung des schwebenden Wappenvogels der Entemanavase (Abb. 164/5), er bindet die Wände wie jener seine antithetischen Löwen. So kehrt der uralte Gedanke ins Architektonische übersetzt wieder. Andere Beziehungen weisen in die Zukunft. Das mythische Symbol farbig vor dem abstrakten blauen Grunde herrscht wieder in der neuen Raumwelt des spätantiken Mosaiks (siehe dieses Handbuch, Wulff, Altchristl. u. byzant. Kunst I, S. 344ff.), das gewölbte Portal aber als das konzentrierte Motiv der Mauerfassade wird nicht nur vom Sassanidischen ab (siehe dieses Handbuch, Diez, Kunst der islamischen Völker, S. 12ff.) Mittelpunkt der ungeheuren Fassadenkomposition der orientalischen Architektur (siehe Diez, a. a. O., Abb. 145), sondern das romanische Kirchenportal bewahrt noch an der gleichen Stelle die Löwen, die sein Ahnherr, das vorderasiatische Tor, hierher gesetzt hatte.

Die Geschichte der vorderasiatischen Figur bildet ein kurzes Kapitel; die Herrscherfigur aufrecht stehend oder thronend, das ist durch all das wechselnde Schicksal hindurch, ihr einziges Thema, das sie nicht nur als Motiv, sondern auch in seiner Form ungleich zäher festhält als das wandlungsreichere Ägypten. Der größere Reichtum an Motiven dort entspringt den durch die Bedürfnisse der Sepulkralplastik gestellten Aufgaben oder besser, da diese sich auch mit lauter stehenden oder thronenden Figuren hätte begnügen können, einer reicheren und sinnlicheren Phantasie. Die Frage, warum in dem parallelen Abschnitt der Entwicklung die eine Kunst das gleiche Motiv in eckig abgesetzten Flächen (Abb. 60, 63, 65), die andere in stumpfen geschweiften (Abb. 204/6) aufbaut, warum die eine frühe die nackte Erscheinung aufsucht (Abb. 56) und ihren ausschreitenden Typus (Abb. 59, 74ff.) ausbildet, die andere die gebunden stehende,

Abb. 203. Das Ischtar-Tor in Babylon, Ergänzung von R. Koldewey.
Nach R. Koldewey, Das Ischtar-Tor in Babylon, 32. wiss. Veröffentl. d. Deutsch. Orientgesellschaft, Taf. IX.

bekleidete (Abb. 183—187) zur Norm erhebt, führt an das unlösbare Geheimnis der Individualität der Völker und Rassen, die längst gebildet war, ehe sie in die Geschichte und die Geschichte der Kunst einmünden. Hinter beiden sind die gleichen Naturformen des primitiven religiösen Denkens vorauszusetzen, beide leben in den gleichen Formen primitiver feudaler Naturalwirtschaft; Staatenbildung, Landschaft und Klima und das Leben der Ströme, Bewässerungsregulierung und die Nähe des Meeres sind verwandt, und doch entsteigen dem scheinbar gemeinsamen Urgrund verschiedene eigenwillige Darstellungen grundverschiedener Volkscharaktere.

Wir nehmen die ältere Figur auf ihrer Höhe in den Bildern des Gudea, der stehenden (Abb. 184), der sitzenden kleinen Statue (Abb. 208), die zwar an Eleganz der Durchbildung der anderen (Abb. 170) nachsteht, aber den Vorteil des erhaltenen, zugehörigen Kopfes hat, und eben jene (Abb. 170), Gudea mit dem Festungsplan (Abb. 168), um das Sitzbild in der Seitenansicht zu zeigen. Die ägyptischen Parallelen, das klassische Sitz- und Standbild der ersten Epoche nach dem Archaischen, waren in den Werken der 4. und 5. Dynastie, im Rahotep (Abb. 73) und in der Umgebung des Dorfschulzen (Abb. 74ff.) aufzusuchen. Dem Gudeastil als dem klassischen liegt der archaisch-sumerische zugrunde, die stehende Figur von Tello (Abb. 183), die Sitzbilder in London (Abb. 204) und Berlin (Abb. 206), als feinstes Beispiel eines archaischen Kopfes das Marmorköpfchen in München (Abb. 213); über diesen archaischen Stil hinaus in die Periode, die dem „vordynastischen" ägyptischen (Abb. 53—58) entsprechen würde, reicht einstweilen unsere Kenntnis nicht. Wenn wir sie einmal durch Funde kennenlernen werden,

Abb. 204. Archaisch-sumerische Statue einer Frau. Kalkstein, London, Brit. Mus.
Nach L. W. King, A history of Sumer and Akkad, Taf. zu S. 40.

Abb. 205. Sitzbild Salmanassars III. (783—773 v. Chr.) aus Assur. Basalt, Höhe über 2 m. London, Brit. Mus.
Nach Dieulafoy, L'art ant. de la Perse, Taf. XI.

die Typen des „Knienden", des „Schreibers", des „Lesenden" (Abb. 65 ff.) werden sich darunter nicht finden.

Aus der großen Inschrift auf dem Körper des Gudea mit dem Plan (Abb. 169), für die das gleiche Gesetz gilt, das wir oben für den Bek-en-chons (S. 195) erläutert haben, erhellt die Gesinnung, in der das Bild vom König im Tempel der Gottheit geweiht ist. Der König zählt die Länder auf, aus denen die Hölzer und Steine für den Bau des Tempels herbeigeschafft wurden, er erinnert an die Sorgfalt, mit der er alle Bräuche der Reinigung und Weihung beobachtet habe, ehe er zum Bau selber schritt, und ruft dem Gott die Feste ins Gedächtnis, die er für ihn gefeiert, sein glückliches Regiment, das er im Einverständnis mit ihm geführt habe. Und schließlich wird in einer langen Verwünschung der Schutz aller Götter des Landes angerufen gegen die

Abb. 206. Archaisches Sitzbild einer Frau. Basalt, Höhe 0,27 m. Berlin, Vorderasiat. Abteilung.
Nach amtliche Berichte aus den Königl. Kunstsammlungen XXXVI, Nr. 9, Abb. 78.

Abb. 207. Sitzende Frauenstatue aus Tello. Grauer Kalkstein, Höhe 0,13 m. L. Heuzey, Catal. 107. Paris, Louvre.
Nach De Sarzec, Découvertes en Chaldée, Taf. XXIIbis, IIIa.

Abb. 208. Kleine Statue des Gudea aus Tello. Grüner Diorit, Höhe 0,45 m. Paris, Louvre.
Nach Revue d'Assyriologie VI, 1907, Taf. I.

Abb. 209. Hände einer Gudeastatue. Marmor, Länge 0,15 m. Paris, Louvre.
Nach De Sarzec, Découvertes en Chaldée, Taf. XXIter, V b.

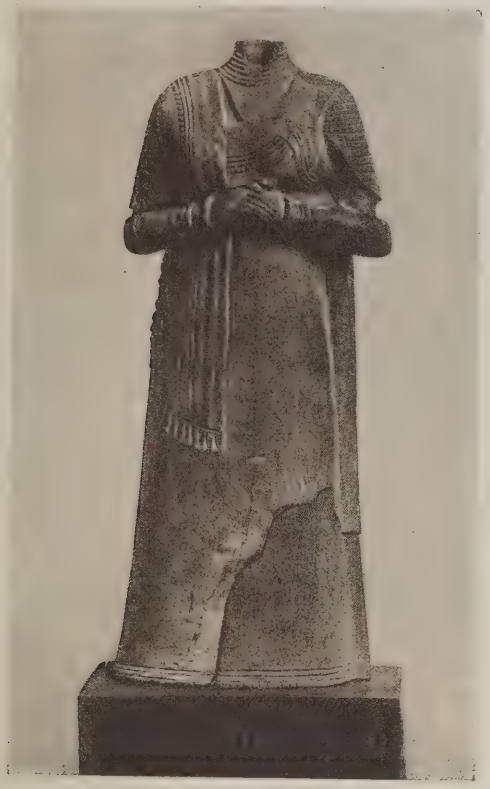


Abb. 210. Elfenbeinstatuette einer Frau aus der Zeit Ningirsus, des Sohnes des Gudea. Natürliche Größe, Paris, Louvre.
Nach Délégation en Perse, Mémoires VII, 2 Taf. IV.

Abb. 211. Bronzefigur der Napir-asu, Gattin des Königs Untas-Gal von Elam. Aus Susa, Paris, Louvre. Höhe 1,29 m.
Nach Délégation en Perse, Mémoires VIII, Taf. XV.

Tempelschänder, die die königliche Stiftung bedrohen. Also ein rein religiöses Bild, dem Glauben der Identität von Königsherrschaft und Gottesdienst, des Interesses des Gottes an seinem Kult und der Blüte des Reiches entsprungen. Ausdruck der Macht zugleich und der Demut, Verbindung mit der überweltlichen göttlichen Gewalt und Wille zu ewiger Dauer. Daher Ausdruck zeitloser Ruhe und größter Beherrschung der Persönlichkeit. Die ägyptische Grabfigur, in der die Entwicklung der ägyptischen Plastik sich abspielte, schickt das Abbild des Lebens ins Leben hinein, und aus Weltzugewandtheit erwächst das große Porträt des mittleren Reiches (Abb. 106ff.). Die das Gudeabild beherrschende Religion bindet das menschliche Gehaben an unentrinnbare ewige Ordnung. Daher das regungslose Beharren der Figur und die durch keine Gemütsbewegung gemilderte Starrheit der Gesichter. Es ist nicht so, als hätte die Kunst nicht auf dieser Stufe der Entwicklung die Natur des Körpers unter dem Gewand geahnt und ihn nicht als einen muskulösen begriffen. Der an dem stehenden Gudea sichtbare rechte Arm steht nicht hinter dem des Rahotep (Abb. 13) zurück. Und nachher im Archaisch-Assyrischen (Abb. 185) behandelt sie den nackten Oberkörper wie den Panzer eines Riesengeschlechts. Aber der untere Teil des Körpers, in dem die Bewegung, der ortverändernde Wille sich ausdrückt, bleibt geschlossen, die Füße in gebundener Haltung. Der Versuch, sie zu lockern, wird in keinem Jahrhundert gewagt und die Gestalt wie in eine „eiserne Jungfrau" eingesperrt (Abb. 186).

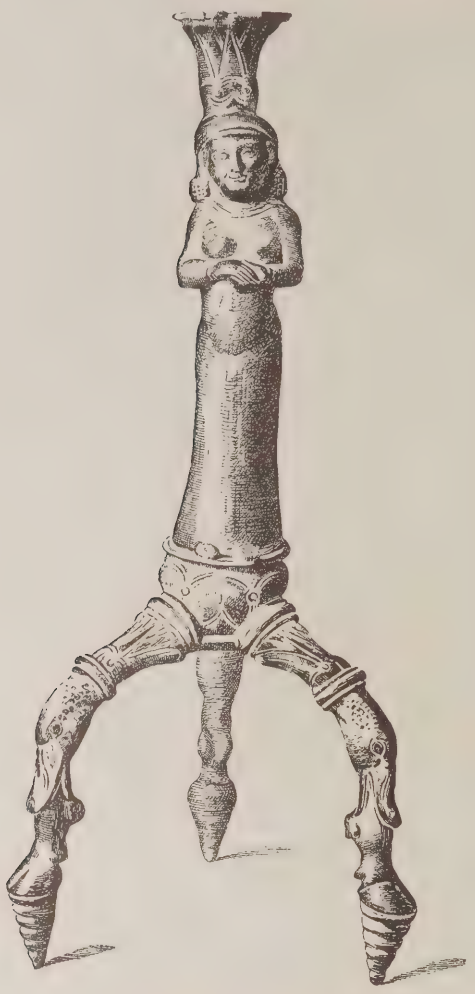


Abb. 212. Bronzekandelaber, Zeit Assurbanipals (668—626 v. Chr.). Höhe 0,252 m. Erlangen, Universität.
Nach Münchener Jahrbuch f. bild. Kunst VIII, 1913. Abb. 1, S. 2.

Der ägyptisch-archaische Stil, der ja auch in härtesten Steinen arbeitete, suchte die kantig begrenzte ebene Fläche (Abb. 60/61, 65), er opferte lieber die Deutlichkeit in der Abgrenzung der Einzelteile der Erscheinung als ihre Flächeneinheit. Jetzt ist das Formprinzip ein anderes. Das Volumen der Figur wölbt sich in runden Flächen wie von innen heraus (Abb. 183, 185, 204, 206, 208), der Unterkörper wird in eine „Glocke" gesteckt (Abb. 183) oder in einen dicken Mantel, und dann, als die Arme frei werden, erscheinen sie vom Körper getrennt formrund und ellenbogeneckig. Ob im Archaischen mehrere lokale Stile nebeneinander hergehen, und wo das Zentrum der Schulen liegt, läßt sich heute bei der geringen Zahl der Funde noch nicht sagen. Die Berliner Figur (Abb. 206) mit dem fetten behäbigen Gesicht trennt sich deutlich von den Tellofunden mit den Vogelköpfen (Abb. 183, 204, 213), in denen die scharfe Nase wie ein Schnabel wirkt. Vielleicht steht sie zwischen diesen und den Werken der Gudeazeit, ist „semitisch" neben jenen sumerischen.

Innerhalb des „sumerischen" Stils selbst führt die Entwicklung zu einer reicheren edleren Form. Auch das Gesicht sieht das Altägyptische mehr als Fläche denn als in Vorsprung und Tiefe unterschiedene Form. Daher wird die Nase abgeplattet und Auge und Mund mehr in das breite Antlitz eingeschrieben als vertieft oder daraufgesetzt (Abb. 60/61). Dort sind die Augen weit aufgerissen (Abb. 204, 206, 213), werden, wie in Ägypten, zur Unterscheidung von Weiß und Pupille mit anderem Material gefüllt, der Mund ist zugespitzt oder mit schmalen Lippen zugeschnitten und die Wangenpartie absetzend hervorgehoben. Im Ägyptischen ist der Kopf eine dem Körper aufgesetzte Kugel, im Sumerischen eher ein Nadelkopf, sobald er überhaupt durch den Hals vom Körper getrennt wird.

Die Männerköpfe sind glatt rasiert. Die rasch zurückfliehenden Schädel mit den niederen Stirnen und dem geringen Volumen haben etwas verknöchert Stupides, die Frauen tragen reiches Haar, das in dem Münchener Köpfchen (Abb. 213) üppig dekorativ verwendet ist, wie man es vor dem Griechischen nicht für möglich gehalten hätte. Hier ist auch der Hals durch eine weiche Falte als ein schöner Frauenhals verstanden; in dem zarten spitzen Mund, den in farbigem Material eingesetzten Augenbrauen, dem als abgerundete Masse in flach gravierten Locken gegebenen Haar und dem Reif darin hat der Künstler sein Bestes gegeben, uns eine schöne Frau darzustellen. Überblickt man unsere nur kleine Auswahl, so erscheint trotz der begrenzten Kunstmittel dieses Stils jedes einzelne Werk vom anderen individueller verschieden als die ägyptischen Arbeiten der

Abb. 213 a/b/c. Archaisch-sumerischer Frauenkopf. Marmor, Höhe 0,06 m, München, Museum f. antike Kleinkunst.
Nach Aufnahme der Museumsdirektion.

Abb. 214. „Die schöne Frau.“ Gudeazeit. Diorit, Höhe 0,17 m.
L. Heuzey, Catal. 105. Paris, Louvre.
Nach De Sarzec, Découvertes en Chaldée, Taf. XXXIVbis IIa.

Abb. 214a. Kopf der „schönen Frau“.
Nach De Sarzec, Découvertes en Chaldée.
Taf. XXXIVbis IIc.

gleichen Stilstufe, die Tendenz zum Porträt ist früher und stärker durchgedrungen.

Was wir den klassischen Stil der Gudeazeit nennen, ist freilich auch aus nur wenigen Werken erschlossen, von denen die meisten Bilder Gudeas selbst sind. Klassisch nennen wir ihn deshalb, weil die archaisch unbewußte Form nun zu einer bewußten geworden ist und in ihr neue Freiheitselemente gegen die traditionellen spielen. Das Gewand ist durch die Faltenbildung unter der rechten Achsel und an den Armen (Abb. 184, 208) als weich und beweglich verstanden und verharrt doch, ausgestattet mit langen feinen Fransensäumen, in der Ruhe seiner großen Flächen. Der eckige Umriß des Oberkörpers ist beibehalten, aber durch die horizontale Führung der Unterarme und die gleitende Linie der Draperie gemildert. Die Figur bleibt, stärker als die ägyptische, in den Stein gebunden dadurch, daß die stehende durch nicht weggearbeitete Stücke mit der Basis verbunden, die sitzende (Abb. 170, 208) ganz mit ihrem Sessel verwachsen erscheint. Dadurch nähert sie sich der beabsichtigten Ähnlichkeit mit einer unbewegten feierlichen göttlichen Kultfigur. Die zusammengefalteten langfingerigen Hände aber in ihrem Andachtsgestus völliger Verschlossenheit und Beherrschung werden Ausdruck aristokratischer Gepflegtheit und des inneren nervösen Lebens. Das Fragment einer verlorenen Figur (Abb. 209) hat im Ägyptischen keine Parallele, vor der Bildung der Glieder im Griechisch-Archaischen gibt es nichts Gleiches.

Die harmonische Leistung dieser Zeit ist „die schöne Frau“ (Abb. 214). Die Behandlung des Gesichts unterscheidet sich wenig von den Gudeaköpfen. Der früher eingelegte Brauenbogen ist jetzt federartig plastisch behandelt. Die Brauen wachsen an der Nasenwurzel zu-

sammen, wodurch wie durch die dicken Augenlider das Gesicht seine ornamentale Strenge erhält. Aber gleichwohl entsteht in dem Frauenbild eine gewisse stolze Anmut. Sie trägt unter dem Reif mit der Haube das Haar fein aus der Mitte nach den Seiten gescheitelt anstatt der Federperücke des Archaischen. Das Gesicht erhält dadurch die Betonung der vertikalen Achse, die Stirne wird höher und breiter, das Profil zeigt eine edle Proportion der drei annähernd gleichen Teile, Stirne, Nase und Untergesicht. Während die Gudeaköpfe breit gebaut sind und durch die runde Pelzmütze gedrückt erscheinen, entsteht ein ausgeglichenes Oval. Der knappe Mund, die Nase mit schmalem Rücken und breiten Flügeln, das energische abgesetzte Kinn, das Ohr mit seiner breiten Muschel, deren Gänge zwar nicht ganz verstanden sind, der in das Haar eingesenkte Reif, überall ist die Natur aufgesucht und zugleich von einem bewußten Stil gebunden. Unter dem Gewand erscheint die weiche Form des Körpers, und anstatt der Halslosigkeit der Gudeabilder ist das Haupt durch ein Geschmeide vom Körper abgesetzt. Wie oft in der Kunst war der Darstellung der Frau größere Freiheit gestattet als jener des berufgebundenen Mannes. In dem Bild einer auf dem Boden kauernden Prinzessin aus der Zeit Gudeas (Abb. 207) besitzt der Stil eine breite Flüssigkeit, in der Elfenbeinstatuette aus Susa aus der Zeit Ningirsus, des Sohnes des Gudea (Abb. 210), miniaturhafte Zierlichkeit bei aller Sprödigkeit. Die Figur der Napir-Asu aus Susa etwa um 1700 v. Chr. (Abb. 211) gibt ein Beispiel der uns sonst ganz verlorenen Werke in Bronze, von denen zahlreiche Ruhmesinschriften assyrischer Könige sprechen. Die alte Konzeption der runden Form fand in der Technik des Bronzegusses willkommenen Ausdruck. Wie nachher im Assyrischen bleibt die runde Fläche als solche unbewegt, die Faltenmotive der Gudeazeit sind wieder im starren Stil untergegangen, die Musterung des Gewandes wird auf der Fläche eingetragen, protzige Pracht der Toilette.

Abb. 215. Stiergottheit aus Tello. Steatit, Höhe 0,1 m. L. Heuzey, Catal. 120. Paris, Louvre.
Nach Mon. Mém. Piot VI, 1898, Taf. XI.

Der archaischen Erfindung, dem uralten Mythus gehören die Mischwesen an, der Löwenadler der Entemanavase (Abb. 164/165), die Dämonen der Zylinder (Taf. VIII), und in ihren Kreis gehört der prachtvolle Menschenstier (Abb. 215), wahrscheinlich aus der Epoche unmittelbar nach Gudea, wohl der Träger einer auf ihm stehenden Götterstatue. In der Stilisierung des Schweifes hängt er noch mit dem Stiertypus der Silbervase zusammen, aber der mächtige Ernst des Hauptes, in dem das Pathos des Tieres ins Menschlich-Göttliche übersetzt ist (siehe S. 135 f.), ist die Leistung des klassischen Stils. Durch die Locken ist der schwierige Übergang vom Tierkörper zum Menschenkopf verdeckt, durch die Hörnerkrone erhält das Haupt etwas Majestätisches, tierisch

Abb. 216. Kleine sumerische Gruppe. Kalkstein, 0,25 m hoch. Berlin, Vorderasiat. Abteilung.
Nach amtliche Berichte XXXVI, Abb. 71.

durch die Umrahmung und der Fülle von Haar und Bart und das weitgeöffnete Auge, göttlich durch die souveräne Ruhe. Dies ist der Ahnherr der Stierkolosse der assyrischen Palastfassade (Abb. 200).

Der Vergleich dieser vorderasiatischen Mischwesen mit den ägyptischen ist lehrreich. Im „Hyksossphinx" (Abb. 108) sollte freilich das Königsporträt wiedererkannt werden. Aber man sieht deutlich, daß der Kopf in einer Hülle wie in einem Maskenkleide steckt. Den ägyptischen Mischwesen fehlt die letzte Glaubwürdigkeit. Im einzelnen können es sehr reizvolle Schöpfungen sein, wie die löwenköpfige Sechmet, die Nilpferdgöttin Thueris, die kuhköpfige Hathor; aber in der langen Entwicklung der ägyptischen Religion sind alle diese Götter zu kultiviert, zu elegant geworden, sie haben etwas höfisch Prinzliches oder Prinzessinnenhaftes. Ihre primitive Urform liegt zu weit zurück und ist nicht mehr faßbar. Die rein tiergestaltigen Götter, wie der Thot (Abb. 71), wirken genrehaft gemütlich. Der Ägypter hat sich gut mit seinen Göttern gestellt, sie lieben ihn, und er rühmt ihre Wohltaten.

Die Götterwelt Vorderasiens ist weniger behaglich. Der Sirrusch der Emailleziegelrelieffassade des Ischtartors in Babylon (Abb. 202/3, 226) mag einen im Traume ängstigen. So zoologisch unwahrscheinlich die Verbindung von Löwenpranken, Adlerkrallen, geschupptem Schlangenleib, Kopf und Schwanz sein mag, so überzeugend schreckhaft ist sie für die Phantasie. Alle die Fabelwesen, mit denen Götter, Helden und Könige kämpfen müssen (Abb. 169, Taf. VIII 1, 5, 9), sind erfüllt von einer eigentümlichen Kraft und Erhabenheit des Wunderbaren, wie sie das Ägyptische nicht erreichte.

Schon im Sumerischen herrscht ein vom Ägyptischen deutlich unterschiedener Begriff vom Tier. Der Löwe der „Schminktafel" Abb. 21 wirkt wie ausgestopft, die Zeichnung der Entemenavase (Abb. 165) ist einfacher, sicherer, proportionierter. Ebenso gegensätzlich gebildet erscheint das Votivbild des Bronzestiers mit Silbereinlagen (Abb. 225) mit der Hathorkuh des Psammetich (Abb. 139) verglichen. Der Stier ist in knapper Energie zusammengedrängt, als könnte er im nächsten Moment in blinder Wut losbrechen, die Hathorkuh ist ein zartes hochgezüchtetes Tier, mild und fromm und folgsam. Sie ist mehr auf ihre Oberflächenerscheinung hin gesehen und geformt, die babylonischen Tiere in ihrem inneren Knochen- und Muskelbau (die liegenden Stiere der Entemenavase Abb. 164, die kleine Gruppe Abb. 216, die assyrischen Löwen Abb. 230, 239ff.). Ägyptische Tiere haben alle etwas Naiv-Unschuldiges, als seien sie von Kindern, die sie als ihresgleichen ansehen, belauscht und geschildert, im Babylonisch-Assyrischen erscheinen sie geschaut in ihrem einsamen dämonischen Wesen. Die Schilderungen der Gräber des alten Reichs gelten dem domestizierten Tier (Abb. 88ff.), Vogeljagd, Vogelstellerei sind fröhliche Angelegenheiten, der Jagd des Pharao ist ein leichter Erfolg über die fliehenden Tiere (Abb. 132, 149) gegönnt. In Vorderasien sind Löwe und Stier die Sinnbilder des Widerstands von Natur und Schicksal gegen den Menschen. Ägypten erscheint von Anfang an eingebettet in die Kultur seines von den Göttern geschenkten Nildaseins. Von den Helden und Königen Vorderasiens hat jeder den Männerkampf mit den durch Tiere und Fabelwesen symbolisierten Mächten des Bösen, des Chaotischen, feindlicher Götter zu führen (Abb. 169, Taf. VIII 1, 9), und auf der Löwenjagd geht es auch dem König an Leib und Leben (Abb. 239).

Auch die versöhnte befriedete Welt wird im Bilde mächtiger Tiere geschaut. Auf dem prachtvollen Zylinder Taf. VIII, 2 aus der Zeit Sargons von Akkad tränkt ein Heros den durstigen Büffel mit magischem Wasser, gewiß eine Darstellung der von der Gottheit gesegneten Herrschaft. Der Löwe wird zum Torwächter (Abb. 199), wie die Sphingen (Abb. 174), Menschenstiere (Abb. 200), Stier und Sirrusch (Abb. 202/3, 226). Der Menschenstier, der auf dem archaischen Zylinder Taf. VIII, 1 des Reiches von Tello erst niedergerungen werden muß, trägt breit gelagert, mild, gütig ein Gottesbild (Abb. 215) wie die geflügelte Menschenkuh (Abb. 190) Basis und Säule.

Diese Dichtungen der bildenden Kunst haben die größte Folgewirkung gehabt. Sternbilder, die apokalyptischen Tiere der Evangelisten, Adler, Stier und Löwe, sind ursprünglich in diesen Formen gedacht, und wenn auf gotischen Grabmälern die Bischöfe auf Löwen oder Drachen stehen (Abb. 8), so wurzelt dieser Typus im ältesten vorderasiatischen Stil. Die Erfindung des Sphinx ist zwar ägyptisch und erst durch die Hettiter (Abb. 173/4) weiblich geworden, nach Vorderasien gekommen. In dieser Form haben sie die Griechen übernommen. Der babylonische Menschenstier wurde Prototyp des Wassergottes Acheloos. Die Leichtigkeit, mit der sie Tier- und Menschenformen zu ihren großen Typen poetischer Mischwesen einigen, ist an der Kunst Vorderasiens, weniger an der Ägyptens geschult. Die Stilisierung, in der in der orientalisierenden Periode des 7. Jhhs. Tiere und Fabelwesen der griechischen Kunst erscheinen, geht auf die Fassung zurück, die zuletzt die junge assyrische Kunst diesen gegeben hat.

Abb. 217. Hettitische Bronze, Höhe 0,15 m. Berlin, Vorderasiat. Abteilung.
Nach amtliche Berichte XXXIV, Abb. 79.

Doch kehren wir nach dieser Betrachtung des allgemeinen Charakters des orientalischen Tierbildes, die wir nachher fortzusetzen haben, wieder zu der Figur zurück. Daß die Darstellung dieser im vorderasiatischen Stil im wesentlichen mystisch gebunden ist, wird jetzt deutlicher sein. Nichts ist bezeichnender dafür, als daß zwischen dem Gott Nebo (Abb. 186) und dem König (Abb. 187) kein Unterschied der Charakteristik besteht. Der Gott hält die Hände wie Gudea

Abb. 218. Relief Urninas, Tempelbau, Familie. Kalkstein, Höhe 0,40 m. Paris, Louvre, L. Heuzey, Catal. 8.
Nach De Sarzec, Découverts en Chaldée, Taf. 2bis

Abb. 219a. Siegesstele des Eanatum, Vorderseite. Kalkstein, Höhe 1,80 m. Paris, Louvre, L. Heuzey, Catal. 10.
Nach L. Heuzey et Thureau-Dangin, Restitution de la stèle des Vautours.

(Abb. 184, 208) und die weibliche Elfenbeinstatuette (Abb. 210), die Königin Napir-Asu (Abb. 211) steht da wie die Göttin des assyrischen Leuchters (Abb. 212). Ob die archaisch-assyrische Figur Abb. 185 einen König oder einen Gott darstellt, ist ohne Inschrift oder die allein unterscheidenden Symbole der Kopfbedeckung, — am Menschenstier (Abb. 215), dem Gotte Schamasch der Hamurabistele (Abb. 224), dem Nebo (Abb. 186), die Hörnerkrone — nicht zu sagen. In den assyrischen Repräsentationsszenen (Abb. 228) ist der König wie von seinen Würdenträgern so auch von geflügelten Dämonen umgeben, in die Assurnassirpalserie gehört, gewiß auf den König sich beziehend, die Darstellung der Schutzgeister „am heiligen Baum" (Abb. 167); wie ursprünglich die Heroen der Göttersage (Taf. VIII, 1, 5), so kämpft der Perserkönig selber mit dem Untier (Abb. 168, Taf. VIII, 9).

Zwar kennen wir im allgemeinen das religiöse System, in dem sich die Vorstellungen der mythischen Tiere, der Götter- und Heldenkämpfe, der schicksalsmäßigen Gebundenheit des Menschen bewegen — neben dem Haupte des Schamschi-Adad (Abb. 234) sind die Zeichen von fünf Planetengöttern angebracht, und auch sein „Halsorden" hat astrologische Bedeutung, aber von einem wirklichen Verständnis der religiösen Symbolik der vorderasiatischen Denkmäler sind wir noch weit entfernt. Für uns hier ist nur das Verständnis des gebundenen Seelentums zu erschließen, dem sie entspringen.

Wie naiv war der Äygpter (S. 107 ff.)! Wo ist in dieser ganzen Kunst Vorderasiens die Darstellung der Jugend? Sie schätzt nur das reife Mannestum und die Patriarchenwürde des Alters. Wie die Götter mächtige Bärte tragen (Abb. 186, 188, 219a, 222, 224) und zum Typus des

Abb. 219b. Siegesstele des Eanatum, Rückseite. Kalkstein, Höhe 1,80 m. Paris, Louvre, L. Heuzey, Catal. 10.
Nach L. Heuzey et Thureau-Dangin, Restitution de la stèle des Vautours.

Helden (Taf. VIII 1, 2) lockiges Haupthaar, langer Bart gehört, so kann von Naramsin (Abb. 221) und Hamurabi (Abb. 224) ab bis zu den assyrischen (Abb. 187, 228, 230 ff.) und persischen (Abb. 168) Königen die Majestät nicht anders als bärtig vorgestellt werden, ja auch der Soldat im Kriege (Abb. 229, 237/8) muß auf diesen Schmuck seiner Männlichkeit gehalten haben.

Zum Ägyptertum gehört sein Humor (S. 113), seine Leichtlebigkeit, sein Sinn für schöne Frauen, für die Grazie seiner Tänzerinnen (S. 159). Die Kunst Vorderasiens ist so humorlos wie das alte Testament. In ihr gilt die künstlerische Erscheinung nicht um ihrer selbst willen. Sie

Abb. 220. Basis aus Susa. Granit, Höhe 0,44 m. Paris, Louvre.
Nach Délégation en Perse, Mémoires VII, Taf. II.

kommt nicht dazu, die individuelle Persönlichkeit zu zeigen, wie der Ägypter in der großartigen Reihe seiner Porträts. Die Sumerer haben die Entwicklung auf das Porträt hin angebahnt (S. 250). Gudea ist porträthaft (Abb. 208, 222) gesehen, wenn auch diese tastenden Versuche nicht entfernt an die ägyptischen Leistungen heranreichen. Aber im Assyrischen muß das Porträt geradezu verboten gewesen sein, auf den Bildern Assurnassirpals (Abb. 186, 228), Schamschi-Adads (Abb. 234) und Assurbanipals (Abb. 239) erscheint ein und dasselbe Gesicht.

Diese Menschen empfingen nicht aus dem Menschlichen ihr Maß, sondern aus einem religiösen Kanon. Auf den Darstellungen der geschnittenen Steine ringt der Heros mit Löwe, Stier, Büffel, Fabelwesen (Taf. VIII 1, 5, Abb. 169), aber in einer eigentümlich unwahrscheinlichen Art. Das dem Menschen körperlich weit überlegene Tier steht ihm immer aufrecht gegenüber und wird spielend überwunden. Das ist eine allgemein archaische Form des Heroenmythus und seiner bildlichen Fassung. Auch die Heraklesdichtung und ihre Erzählung im Bilde ist ursprünglich ähnlich gedacht. Aber im Griechischen wandelt sich das Motiv bald, indem es sich vertieft. Der Held wird seiner Mühsal bewußt, er wird müde, er wird menschlich empfunden. Das Babylonische dagegen bleibt im archaischen Typus stecken, die psychologische Veredelung des Bildes ist ihm unmöglich, die Gesichter bleiben starr und unbeweglich, als ginge in der Seele der Götter, Helden und Könige nichts vor.

Dem sumerischen Stil ist die nackte Figur nicht fremd gewesen. In den klassischen akkadischen Zylindern (Taf. VIII 2) ist die Figur des Heros von knapper Eleganz: ein schlanker, eher zarter wie plumper Körper mit deutlicher Unterscheidung feiner Gelenke und flüssiger Muskulatur. Aber diese geschmeidige Erscheinung wird nicht nur nicht weiterentwickelt, sondern aufgegeben. Im Assyrischen steckt der Gott in der Last seiner Brokatgewänder (Taf. VIII 5). Die Götter auf dem Gudearelief (Abb. 222) wie auf der Hamurabistele (Abb. 224) sind untersetzte, steife Erscheinungen von gravitätischer Würde, die nach Orientalenart ungern reisen und schon ihrer schönen Bärte wegen dafür halten, die Eile stamme vom Teufel. Da aber in den Trägern der Fülle der Macht in Überwindung von Feinden und Dämonen die Kraft der Gestalt ausgedrückt werden mußte, kommt im Assyrischen der eigentümliche Widerspruch in die Darstellung. Die schwerfällig unbeweglichen Körper (Abb. 167, 185, 228) sind mit einer enormen Muskulatur der Vorderarme und Unterschenkel ausgestattet, die allein aus den Ornaten heraustreten. Wie noch heute im Orient Wohlbeleibtheit zur wirkungsvollen Erscheinung des Mächtigen gehört, so steht Hamurabi (Abb. 224) nicht eben als schlanke Erscheinung vor dem Gott, und die

1. Sumerisch archaischer Cylinder.
Nach Menant, Recherches sur la glyptique Orientale I Taf. II 3.

2. Cylinder der Zeit Sargons.
Nach Collection de Clercq, Catalogue, Cylindres Orientaux Taf. V 46.

3. Babylonischer Cylinder, Siegel des Kalki.
Nach Furtwängler, Antike Gemmen I Taf. I 3.

Tafel VIII
(Rückseite).

4. Babylonischer Cylinder, Zeit Dungis.
Nach Collection de Clercq Taf. X 86.

5. Assyrischer Cylinder, Zeit Sargons.
Nach Menant, Recherches I Taf. 1.

6. Hettitischer Cylinder.
Nach Collection de Clercq Taf. XXXV 395.

7. Persischer Cylinder.
Nach Menant, Recherches II Taf. IX 1.

8. Persischer Cylinder.
Nach Collection de Clercq Taf. XXXIV 385.

9. Persischer Cylinder.
Nach Beazley, The Lewes House Collection of ancient gems Taf. I 8.

10. Griechisch-persischer Skarabäoid.
Nach H. Bulle, der schöne Mensch im Altertum, Text Abb. 205.

11. Junger persischer Cylinder.
Nach Collection de Clercq Taf. XXXIII 362.

Göttin des Bronzeleuchters (Abb. 212) verbirgt die Reize ihrer üppigen Erscheinung nicht. Naramsin auf seiner Stele (Abb. 221) war freilich eine hohe, schlanke, königliche Erscheinung, und den herrlichen Oberkörper der archaisch-assyrischen Figur (Abb. 185) würden auch Griechen bewundert haben. Aber dem Leibjäger im Gefolge des Assurnassirpal (Abb. 228) würden sie trotz seiner Athletenarme wenig zugetraut haben.

Der düstere Ernst dieser Kunst scheint nie durch eine Episode der Freiheit durchbrochen worden zu sein. Die nachher (S. 275 ff.) zu schildernde Entwicklung des Reliefs unter Assurbanipal gehört einem ganz großen Künstler an. Aber wie mag dieser gestöhnt haben, daß die Offenheit, mit der er das Jagdtier schildern durfte, ihm für die Darstellung des Menschen verboten blieb. In dieser höfischen Kunst gilt nur die lachlose Majestät. Nach einer Entwicklung von wenigstens zwei Jahrtausenden bleiben die Gesichter mit umrandeten Augen und Brauen (Abb. 228) starr wie zu Gudeas (Abb. 208) Zeiten. Keine freie Geste, keine neue Bewegung der untersetzten, kurzhalsigen Figuren. In den Möbeln (Abb. 228) massive, schwerfällige Pracht. Nur die Frisuren, die Gewänder, die Schmuckstücke, die Waffen sind wichtig genommen, und hier herrscht denn eine Genauigkeit in der Wiedergabe von Borten und Quasten, von gekräuselten Locken, von getriebener und gegossener Arbeit, die zum Ruhmestitel jeder archaischen Kunst gehören würde, wenn sie dem Reichtum des quellenden Lebens abgewonnen wäre, und nicht, wie hier, nur der Pracht eines Menschentums dienen müßte, das in seiner harten Verschlossenheit dem Beschauer unzugänglich bleibt.

Abb. 221. Die Siegesstele Naramsins. Sandstein, Höhe 2 m. Paris, Louvre.
Nach Délégation en Perse I, Taf. X.

Aus der Entwicklung der vorderasiatischen Figur fällt auf den ersten Blick ein Werk (Abb. 217) heraus, die vollgegossene Bronze wahrscheinlich aus der Gegend von Boghaskiöi (Abb. 171). Sie stellt, in Haltung und Stil der Relieffigur vom „Königstor" von Boghaskiöi nahe verwandt (Abb. 198) ursprünglich mit Goldblech überzogen, einen Gott dar. Mit den Bronzezapfen unter den Füßen war sie wahrscheinlich in den Rücken eines sie tragenden Tieres eingelassen, wie ähnlich die Göttin des Kandelabers (Abb. 212) von einem jetzt fehlenden Zwischenstück in

Gestalt eines Tieres getragen war und der Menschenstier (Abb. 215) als „Schemel der Füße" einer Gottheit diente. Sie unterscheidet sich von jeder anderen Schöpfung der babylonischassyrischen Rundskulptur in einem entscheidenden Zug: sie setzt das linke Bein in einem energischen Schritt nach vorne, in jenem Schritt, den eben kein vorderasiatisches Werk vom sumerischen Standbild (Abb. 183) und Gudea (Abb. 184) ab bis zum Nebo (Abb. 186) tat. Die Art aber, wie sie dies tut, schließlich auch ihre schlanken Proportionen und der frei auf dem Halse sitzende, offen vorwärts blickende Kopf lassen den Ursprung des Motivs erkennen, es stammt aus Ägypten (Abb. 81), mit dessen Kunst die Hettiter seit der 18. Dynastie bekannt geworden sind. So schwingt auch auf dem hettitischen Zylinder Taf. VIII 6 der König die Waffe in der rechten Hand und hält mit der linken den kleingebildeten Feind beim Schopf, wie das ägyptische Vorbild seit Narmer (Abb. 22).

Für die Erkenntnis der Geschichte der hettitischen Kunst sind wir auf eine nur kleine Gruppe von Monumenten aus Boghaskiöi und Umgebung angewiesen, die zu einer wirklichen Geschichte nicht ausreichen. Eine spätere Gruppe, die Reliefs und Figuren von Sendschirli, ist durchaus assyrisch-provinziellen Charakters und kommt für unsere Darstellung nicht in Betracht. In jener älteren Gruppe, die der zweiten Hälfte des 2. Jahrtausends v. Chr. angehört, tritt deutlich zum erstenmal die Mischung ägyptischer und babylonischer Elemente auf, die uns nachher auch im Phönikischen (Abb. 227) kurz beschäftigen wird. Nur ist das Hettitische weit origineller als der phönikische Bastardstil. In der noch gänzlich ungeklärten Zwischenperiode zwischen dem verfallenden Babylonisch nach Hamurabi und der ersten Gestaltung eines neuen assyrischen Stils (Abb. 185) kann es seinen Einfluß geübt haben, in einer zwar kurzen, aber nicht folgenlosen Blüte.

Der prachtvolle Kopf, von dem Abb. 173 ein Fragment gibt, gehört zu der rechten Sphinx des Turms von Jer-Kapu von Boghaskiöi (Abb. 174); er trug einen Aufsatz von Lotusrosetten, dessen Motiv, wie der Typus der Sphinx selbst, Ägypten, wahrscheinlich dem Stil Thutmosis III. entlehnt war. Vergleicht man die weichen breiten Formen des Gesichts, die schmalen Lippen des lächelnden Mundes mit der „schönen Frau", dem entwickelten Bilde des babylonischen Stils, (Abb. 214) so wird das neue Element, das Vorderasien aus der Kunst des neuen Reiches empfangen, sichtbar. Gegenüber der trockenen Herbheit des Gudeastils hat das Gesicht eine neue Sinnlichkeit der fleischigen Form gewonnen, es ist in größerer Kraft des Reliefs modelliert. Aber ein Blick auf die großen Frauenbilder Ägyptens (Abb. 117 ff.) belehrt uns hinwiederum über den durchaus semitischen Charakter dieses Typus. Neben den breiten Wangen, den üppigen Nasenflügeln, der starken Sinnlichkeit dieses Bildes, wie still und vornehm verhalten wirken die ägyptischen Porträts! Dieser hettitische Typus hat nachher stark auf das Assyrische gewirkt und ist im Kopf des Kuhdämons (Abb. 190) wie in der Kandelabergöttin (Abb. 212) wieder aufzufinden.

Die Protome des Löwen, aus einem Monolith der Torbogenhälfte des Löwentors in Boghaskiöi (Abb. 199) herausgehauen, ist das mächtigste Bild der hettitischen Bildhauerkunst. Zu dem heutigen Zustand des Bildes sind in buntem Material eingesetzte Augen und die Eckzähne im klaffenden Maul zu ergänzen. Der Typus kommt aus der sumerisch-akkadischen Kunst (Abb. 164) und erscheint auf Zylindern der Sargon-Naramsinzeit veredelt und durchgebildet. Auch hier ist in der ruhigen, großflächigen Anlage der Einfluß ägyptischer Anschauung spürbar, eine gewisse hettitische Plumpheit in dem im Grunde unverstandenen Tierkörper nicht überwunden. Das Bild beruht weniger auf neu geschauter Natur als auf verarbeiteter Tradition. Große Kraft der Stilisierung besonders an den durch Innenzeichnung gravierten Flächen von Nase und Mähne.

Abb. 222. Relief, Einführung des Gudea. Berlin, Museen, Vorderasien. Kalkstein, Breite 0,88 m.
Nach Abhandl. preuß. Akad. 1906, Ed. Meyer, Sumerier u. Semiten, Taf. VII.

Auch dieser durchgebildete Typus wird eine Mittlerrolle gespielt haben vom Babylonischen zu der großen neuen Fassung des Themas im Assyrischen (Abb. 230, 240 ff).

Wir wenden uns zur Betrachtung der Entwicklung des Reliefs. Seine Inhalte haben wir wiederholt gestreift; aber seine eigentliche Formgeschichte verlangt eine besondere Behandlung. Nicht allein deshalb, weil in ihm ein besonderer archaischer Stil in Parallele zur ägyptischen Entwicklung aufzufinden ist, sondern auch aus dem Grunde, weil die vorderasiatische Kunst sich darin frühe in großem Geiste offenbart, in der Naramsinstele (Abb. 221), im gleichzeitigen Zylinder (Taf. VIII 2), und weil dann das assyrische Relief Probleme aufgreift (Abb. 229 ff.), die das Relief anderer Zeiten und Völker ähnlich nie in Angriff genommen hat. Nur ist aufs neue darauf aufmerksam zu machen, daß die Lückenhaftigkeit unserer Überlieferung nicht erlaubt, eine zusammenhängende Linie der Entwicklung aufzuzeigen. Die Naramsinstele steht bisher durchaus isoliert, ebenso wie die ältere Geierstele des Eanatum (Abb. 219). Das assyrische Relief wurzelt in einer uns durchaus verborgenen älteren Tradition. Die großen Reliefzyklen, von deren Reichtum unsere Proben eine nur ungenügende Vorstellung vermitteln können, stammen aus den paar zufällig ausgegrabenen Palästen von ein paar Königen. Was mag noch unter der Erde liegen, was von der ein Jahrtausend füllenden Bautätigkeit zugrunde gegangen sein!

Müßten wir in der Weltgeschichte der Kunst die babylonisch-assyrische Rundfigur missen, so bliebe uns zwar die eigentümliche Selbstdarstellung dieses merkwürdigen Menschentums verborgen, aber in der weltgeschichtlichen Kette der sich aneinander reihenden herrschenden Typen

Abb. 223. Fragment einer Reliefvase. Steatit, 0,15 m hoch. Paris, Louvre. Nach Revue d'Assyriologie IX, 1912, Taf. III.

der Figur, aus der die ägyptische Lösung gar nicht fortzudenken ist, würde ihr Fehlen kaum bemerkt werden. Ganz anders Zeichnung und Relief. Die kompositionellen Gedanken der Entemenavase (oben S. 229) sind abendländischer Besitz geworden, das assyrische Relief ist der größte Fall des historischen Reliefs überhaupt, seine Tierdarstellungen sind einzig.

Das älteste sumerische Relief ist Votivrelief. Dem Relief des Urnina (Abb. 218) sind noch ungeschicktere Versuche vorausgegangen. Doch ist es kindlich genug, um es an den Anfang zu stellen und die ersten Ideen der Stilbildung daraus zu entnehmen. Es war nicht aufrecht in die Wand eingelassen, sondern lag wagerecht auf einem Unterbau als Basis, auf der durch das Loch in der Mitte ein weiteres verlorenes Votiv aufgestellt war.

Der König Urnina zweimal, das eine mal trägt er in einem Korbe auf seinem Kopf Erde oder Lehm, offenbar zum Tempelbau, das andere mal spendet er thronend aus einem Becher der Gottheit einen Trank. Seine Familie umgibt ihn, Inschriften melden die Namen. Der Habitus der Figuren, die Vogelköpfe und die Tracht sind uns aus der Rundskulptur der gleichen Epoche (Abb. 153, 204, 206) bekannt.

Das ist also ein primitives Erzählungsbild, der König bei Tempelbau und Opfer, umgeben von seiner Familie. Der Versuch steht an der Schwelle der Überwindung primitiver Unordnung (siehe oben S. 22), die in älteren vorausliegenden Experimenten dieser Kultur einmal aufzufinden sein wird. Die zwei Szenen sind noch nicht völlig getrennt, links steht der König beinahe auf den Köpfen der Figuren des unteren Streifens, aber die Figuren haben ihre Standlinie, und bald (Abb. 219) wird die Bildteilung konsequent durchgeführt sein.

Aber nun fallen gleich die Eigentümlichkeiten dieser Kunst in die Augen. Zuerst ihr Wille zur Abstraktion. Die ägyptische Kunst hat auf der gleichen Stufe ihrer Entwicklung, der Zeit der Schminktafeln bis zur Stele des Königs Schlange (Abb. 21 ff.) eine ungleich größere Fähigkeit zur Individualisierung der Herrscherpersönlichkeit, zur Bezeichnung ihrer näheren Umgebung, zur eigentlichen Erzählung entwickelt. Frühe erscheint der König im Glanz der Majestät auf dem Thron, wir haben später die Trauerzeremonien und das Gefolge (Abb. 66), Hofempfänge (Abb. 123), die königliche Ausfahrt (Abb. 124b) kennengelernt. Von all dem ist in Vorderasien keine Rede. Urnina sitzt auf einem kümmerlichen Lehnstuhl, der zu klein geraten ist, seine Tracht wie die seiner Familie ist prähistorisch primitiv, nicht der leiseste Versuch, Umgebung, Ort, Situation zu skizzieren, wo der Ägypter in seinen ältesten Repräsentationsbildern

Baldachine, Fächer und Standarten darstellte. Gudea (Abb. 222) wird wie ein schüchterner Bauer von den Untergöttern beim Obergott eingeführt und auch Hamurabi (Abb. 224) hat vor Schamasch alle königliche Pracht zuhause gelassen. Auch die Charakterisierung der Götter geschieht mit den einfachsten Mitteln. Sie sind weder jung noch schön, aber zaubermächtig und herrschsüchtig. Welchen Prunk von Kostüm und Emblemen hatte die ägyptische Religion zu ihrer Differenzierung erfunden, welche Opfer gehäuft, welchen priesterlichen Pomp entfaltet! Mit der Schilderung der Nebenbuhler Jachvehs hat sich die bildnerische Phantasie nicht sonderlich angestrengt. Sie sehen sich gleich wie Brüder. Die Zeichen ihrer Macht wachsen ihnen kümmerlich unorganisch hinter den Schultern hervor, dem Ningischida (Abb. 222) die Drachenköpfe, dem Schamasch die Feuergarben (Abb. 224). Von der volltönenden Poesie der religiösen Hymnen hat sich die Kunst wenig befruchten lassen. Zwar thront Schamasch (Abb. 224) auf einem Sitz, der als „hohe Pforte" gebildet, offenbar sein Heiligtum darstellen soll, und seine Füße ruhen auf einem Gebirge, den Thron des Sonnengottes von Sippar tragen zwei Stiermenschen (Abb. 188) und über ihn spannt sich die Cella seines Heiligtums, aber erinnert man sich der ägyptischen Versuche, die Mystik der Götterwunder darzustellen, so erscheint das alles nüchtern und dürftig. Man setzt neben die Götter und Könige die ideographischen Zeichen der Gestirne (Abb. 188, 234), damit ist die Phantasie zufrieden. Wo bleiben die Bilder zum Gilgamischepos, zur Weltschöpfungssage? Dem Pathos der Poesie des alten Testaments hat die Kunst erst Ausdruck verleihen können, als sie, griechisch erzogen, aufs neue durch die orientalische Mystik erregt war.

Abb. 224. Relief von der Gesetzbuchstele des Hamurabi. Diorit. Paris, Louvre. Höhe der Stele 2,25 m, des Reliefs 0,65 m.
Nach Délégation en Perse, Mémoires IV, 2, Taf. 3.

Das Urninarelief zeigt eine zweite Bindung, von der sich die vorderasiatische Kunst nie befreite. Sie geht der nackten Figur aus dem Wege. Dabei handelt es sich nicht um die wirklich nackte, gänzlich unbekleidete Figur, die dem sumerischen Stil nicht einmal fremd war, die ja auch Ägypten nur ausnahmsweise verwendete. Sondern ebenso wie in der freien Figur empfand der Babylonier auch in der Relieffigur kein Bedürfnis, sie plastisch mechanisch-statisch durchzudenken, was nur an der nackten Erscheinung geschehen kann. Auch der Ägypter läßt der Gestalt ihr Schurzgewand, aber dadurch, daß er sie im Oberkörper und in den Beinen nackt sieht, nötigt er sich, von dem Ganzen sich einen einheitlichen Begriff zu machen (Abb. 92) und ordnet schließlich seine Erfahrung in dem merkwürdig konsequenten System seiner zeichnerischen

Abb. 225. Stier, Bronze mit Silbereinlagen. Paris, Louvre. 0,13 m Höhe. Heuzey, Catal. 173, 1900.
Nach Mon. Mém. Piot VII, Taf. I.

Wiedergabe (S. 124ff). Vergleicht man den König Urnina mit dem Nar-mer (Abb. 22), so fällt zuerst der Unterschied der Proportionen in die Augen, hier die schlanke hochbeinige Erscheinung, dort der plumpe massige Körper. Dieses Rassenmerkmal bleibt — nur Naramsin (Abb. 221) fällt ganz außerhalb des Typus — mit gewissen Schwankungen, aber dies ist nicht das Entscheidende. Auf den ersten Blick möchte man die Anlage der Figuren für identisch halten, Kopf, Füße im Profil, Oberkörper von vorne gesehen. Aber eben dies trifft nicht auf beide Gestalten zu. Im Nar-mer schon ist, wie wir sahen, die Kontur der beiden Seiten differenziert, und dazu kommt der Sumerer nicht. Er gibt den Oberkörper in einer reinen, an beiden Seiten gleichen Vorderansicht. Weil der Unterkörper im Gewand stecken bleibt, wird der Zeichner nicht zur Entscheidung genötigt, sich die Frage vorzulegen, wie die Beine in den Körper übergehen und wie sich Bauch und Brust in seiner Vorstellung zueinander verhalten. Daher bildet der Glockenrock eine indifferente Fläche, unter der die Füße herausbaumeln, und darauf sitzt dann der breitschulterige, hartwinklig umrissene Oberkörper. Diese Silhouette ist nie lebendig geworden. Auch der Gott der Geierstele ist in gleicher Weise gegeben (Abb. 219a). Auch die Naramsinstele (Abb. 221), besonders lehrreich für die Art der Projektion die Figur des vom Speere Getroffenen vor dem König, und die klassischen Zylinder Taf. VIII 2, 3 verfahren gleichartig. Daher erscheinen auf dem Siegel Ubilischtars (Taf. VIII 3) die herabhängenden Arme wie ausgerenkt, und die Unterarme des stiertränkenden Heros Taf. VIII 2 überlang. Hätte die großartige Energie des Stils der Sargon-Naramsinepoche Folge gehabt, wäre vielleicht eine lebendigere Figurenwelt entstanden. Aber es bleibt bei den eingewickelten Gestalten (Abb. 222, 224) mit ihren eckigen Schultern. Nur der hettitische Stil bildet unter ägyptischer Einwirkung eine Ausnahme (Abb. 198, Taf. VIII 6). Nachher wird die Figur entschlossener ins Profil gedreht (Taf. VIII 4, Abb. 188, 228, 234, 167), aber eine wirkliche Beweglichkeit erreicht sie nie. Das führt auf den eigentümlichen inneren Widerspruch des großen assyrischen Reliefs. Dessen Künstler sind von einem unerhörten Reichtum der Erfindung (Abb. 238), aber in den kühnsten Motiven erscheinen die Gestalten wie die von Gelähmten. Die größte Genialität konnte die Versäumnisse der Geschichte nicht wett machen. Was in der Darstellung der Tiere wunderbar gelang, blieb in der Darstellung des Menschen verschlossen, das Verständnis der Statik und Mechanik seines Körpers, die nur durch das Studium des nackten Modells zu erwecken ist.

Endlich ein Drittes: die Geste. Unter dieser verstehen wir nicht bloß die Bewegung der Arme und Hände, sondern die gesamten Ausdrucksbewegungen der Gestalt. Wir haben sie

auch im Ägyptischen verfolgt, angefangen von den erschreckt Fliehenden im untersten Streifen der Nar-mer-Tafel (Abb. 22) bis zu den von Höflingsglück Berauschten (Abb. 123, 125b), dem Widerstreben der Gefangenen (Abb. 125b), ihrer Unterwürfigkeit (Abb. 125b), Totenklage und weltmännischem Verhalten des Trauergefolges (Abb. 46, S. 164). Von all dem ist in Vorderasien nichts zu sehen. Die Bewegungsmotive der Schlachtenbilder haben wir nachher durchzugehen. Aber wenn wir, abgesehen von der Soldatenhaltung von Sieger und Besiegten nach dem Ausdruck von Freud und Leid, von Zärtlichkeit und Liebe, Hingabe und Demut fragen, so begegnet uns im Relief die gleiche stumpfe Verschlossenheit wie in der großen Figur. Auf dem Urninarelief ist der rituelle Gestus der gefalteten Hände, der bis zum Nebo (Abb. 186) festgehalten wird, siebenmal wiederholt. In Ägypten gibt es frühe den Ausdruck der Zusammengehörigkeit von Mann und Frau, des Anschmiegens der Kinder an die Eltern; diese Note ist in Vorderasien nie angeschlagen worden. Die Frauenbilder (Abb. 210, 211, 214) lehren uns die Geltung der Frau vor Göttern und Menschen, aber über ihre Rolle in Liebe, Haus und Familie schweigt sich diese Kunst aus. Es gibt keine Musikantinnen und Tänzerinnen wie in Ägypten (Abb. 111, 120c, 141, 157). Und wo die ägyptische Kunst trotz ihrer archaistischen Gebundenheit den Verkehr des Königs mit den Göttern in unzähligen Akten mit preziöser Peinlichkeit geschildert hatte (Abb. 131, 147, 152), da gibt es im Babylonischen nur ein formelhaftes Gegenüber, Hamurabi oder Dungi vor dem Gott (Abb. 224, Taf. VIII 4), oder die Einführungsszene (Abb. 188, 222). Man wirft sich nicht nieder wie Ramses (Abb. 146), man wird nicht geheimnisvoll umfangen wie Psammetich (Abb. 139), man kauert nicht demütig wie der Schreiber (Abb. 71), sondern man steht aufrecht oder läßt sich schüchtern in den Audienzsaal hereinführen.

Abb. 226. Sirrusch vom Ischtar-Tor in Babylon, Zeit Nebukadnezars. Ziegelrelief, Höhe etwa 1 m.
Nach R. Koldewey, Das wiedererstehende Babylon, Abb. 31.

Da muß das Leben selbst unendlich mannigfaltiger gewesen sein als die Kunst, die nur die paar Gesten kennt, die vor der Brust gefalteten Hände und den anbetend erhobenen Vorderarm. Auch der Gott beharrt in seiner steifen Würde mit gleichem Gestus wie die Menschen (Abb. 222) oder mit dem steif vorgehaltenen Zeichen seiner Macht (Abb. 188, 224). Auch im Ausgang dieser Kunst (Abb. 228, 234) bleibt die Geste immer attributiv peripher, nie kommt sie aus dem Innern der Persönlichkeit heraus, die ihre Maske nicht lüftet.

Daher bleiben auch die Köpfe steif auf ihren kurzen Hälsen, als ob ein Rheumatismus ihre Bewegung hemme. Man sieht nicht zurück, nicht aufwärts und nicht nieder. Daß der Heros der Zylinder sein Lockenhaupt von vorne sehen läßt (Taf. VIII, 1, 2) geht auf eine archaische Formgebung zurück, wie das Wappen von Tello (Abb. 164). Nur auf der Naramsinstele (Abb. 221) und dem gleichzeitigen Zylinder (Taf. VIII 3) gibt es bewegliche Köpfe. Aber dieser Versuch

Abb. 227. Phoenikische Schale aus der Tomba Bernardini in Praeneste. Rom, Museo Kircheriano. Silber, Innenseite vergoldet. 0,19 m Durchmesser, Helbig, Führer[3] II, No. 1574.
Nach Montelius, Civilisation primitive en Italie II, Taf. 369.

hat nicht nachgewirkt. In der Schilderung der Niederlage der Susaleute durch Assurbanipal (Abb. 238), die doch das Kühnste an Bewegung gibt, was der vorderasiatische Stil vermochte, sehen zwar einzelne Figuren um und auf, aber die Figur bleibt marionettenhaft. In der noch ungeschriebenen Geschichte des Ausdrucks der Gemütsbewegungen in der Kunst fällt diese ganze Kunst aus, und ein Alpdruck befällt einen, so oft man sie zu ergründen sucht. So gemütlos können Menschen nie gewesen sein, wie sie in diesen Bildern aus drei Jahrtausenden erscheinen. Aber die Kunst ist ein untrüglicher Spiegel der Kultur. Diese Geschichte war mit Tränen gedüngt, und ihre Götter und Könige waren harten Herzens. „Nationen brausen wie das Brausen großer Wasser, aber zur Abendzeit, da waltet Bestürzung; vor Anbruch des Morgens sind sie dahin." (Jesaia 17,13f.)

Indes, die größte Leistung der Kunst Vorderasiens haben wir noch aufzusuchen, das historische und das Jagdrelief. In ihm spricht ihr gewaltiger Geist sich am reinsten aus.

Wie die Schminktafel mit der Darstellung der geschlagenen Feinde (Abb. 21/2) am Eingang der großen Kunst Ägyptens, die Schlachtenbilder und Jagdbilder des neuen Reichs (Abb. 132ff., 148/9) an ihrem Ausgang stehen, so ist die Geierstele des Eanatum (Abb. 219) das Hauptwerk der sumerischen, die Naramsinstele (Abb. 221) die größte Leistung der akkadischen Kunst und das assyrische Relief (Abb. 229ff.) Kriegs- und Jagdbild schlechthin. Aber das im tiefsten Grund des Herzens friedliche Ägypten hat das ursprünglich gepflegte Thema Jahrhunderte lang nicht wieder vorgenommen oder nur formelhaft weitergeführt. Wahrscheinlich gehen die Schlachten- und Jagdbilder des späteren neuen Reichs auf Anregungen der Kunst Vorderasiens zurück. In dieser ist eine Kontinuität des Schlachtendenkmals durch die ganzen Jahrhunderte hindurch zu vermuten, freilich durch Funde bisher nicht zu erweisen. Also ist, von den Anfängen abgesehen, Vorderasien für dieses Genus führend, wir werden sehen, auch erfinderisch im größten Sinne.

Die Geierstele (Abb. 219) des Eanatum ist eine offenbar frei, von allen Seiten zu betrachtende Tafel, an der, als ob sie mit Bändern umzogen wäre, auch die knappen Schmalseiten in die Darstellung einbezogen sind. Auf der einen Seite ist die Fläche durch zwei Bildstreifen, auf der anderen durch deren vier gefüllt. Das ist also ein der Nar-mer-Tafel (Abb. 22) gleiches Einteilungsprinzip, aber gewiß nur eines der archaisch gesetzmäßigen Erzählungsweise, nicht von einer Kunst in die andere übernommen. Denn bei verwandtem Inhalt ist die Schilderung ganz verschieden.

Auf der einen Seite steht in riesiger Gestalt der Gott Ningirsu mit mächtigem Bart und aufgebundenem Haar, mit Locken vor den Ohren, hält in der Rechten die Schlachtkeule und in der Linken sein Wappentier, den Löwenadler der Entemenavase (Abb. 164), der wie dort seine Fänge in zwei Löwen schlägt, die mit dem Adler den Aufsatz eines Käfigs mit den aufgeschichteten Massen gefangener, sterbender Feinde bilden. Hinter Ningirsu ein kleiner gebildeter Nebengott und die Löwenadlerstandarte, im unteren Streifen Reste der Darstellung Ningirsus auf dem Streitwagen und des gleichen Nebengottes.

Auf der anderen Seite schreitet oben die geschlossene Phalanx behelmter Krieger hinter ihrer Schildmauer über die unglücklichen Geschlagenen hinweg. Vor ihr der König, und vor diesem Haufen erschlagener Feinde. In der Luft fliegen Geier mit den Köpfen der Leichen als Beute davon. Im Streifen darunter wieder der König vor seinem Heere, wie er eben auf seinem Streitwagen mit einer Lanze offenbar den feindlichen König trifft; ein gleicher Vorgang im untersten Bilde. Im dritten Streifen übereinander pyramidenähnlich geschichtet ein Haufen Gefallener, offenbar des eigenen Heeres. An ihnen steigen Gestalten mit Körben auf dem Kopf wie Urnina (Abb. 218), sie mit Erde zu bedecken. Daneben liegt ein geschächteter Stier, Vasen mit Blattzweigen stehen dahinter. Der König vollzieht das Totenopfer.

Man sieht: eine Fülle kompakt zusammengeschlossener Motive, neben der die klare Durchsichtigkeit der ägyptischen Darstellung (Abb. 21, 22) dünn wirkt. Der Ägypter zählt, legt auseinander, schildert weniger einen geschauten Vorgang, als einen verstandesmäßig begriffenen; der Sumerer gibt einheitlich zusammengefaßte Szenen. Jener verfährt analytisch, dieser total. Dort liegen die Feinde, zehn für Tausende reinlich einer neben dem anderen, hier sind im Käfig, als Beute der Vögel, zur Bestattung Massen aufgeschichtet. Der Sumerer gibt ein wirkliches Heer, der Ägypter den König mit Leibdiener und Standartenträgern. Im Ägyptischen ist für den Sieg des Königs eine mythologische Formel gewählt: der König im Ornat, der den in die Knie gesunkenen Libyer beim Schopf packt und erschlägt, oder der Stier, der die feindliche Veste bricht. Das Sumerische erstrebt die Schilderung des realen kriegerischen Ereignisses mit der Mannigfaltigkeit des Tatsächlichen. Der Todesstoß mit der riesigen Lanze ist gewiß auch eine „mythische Formel". Und der abstrahierenden Erzählungsweise gehört auch der Zug an, wie die Leichen

unter der Phalanx antithetisch geordnet sind. Allein schon in der Trennung der Stoffe der beiden Seiten der Tafel zeigt sich die realistische Tendenz. Auf der einen in großartiger Symbolik das Mitstreiten der Götter, auf der anderen die menschliche Handlung. Durch die als geschlossene Masse dargestellten Soldaten erhält die Figur des Königs ihre Folie, die Komposition ihre Dramatik. Der König erscheint nicht übergroß wie im Ägyptischen (Abb. 133, 148), Tracht, Bewaffnung, Ritual wollen genau wiedergegeben sein. Dies ist das erste reine „Historienbild" in der Weltgeschichte der Kunst.

Wie das zweite, die Siegerstele Naramsins (Abb. 221) mit ihm zusammenhängt, ist gänzlich dunkel. Aber, da bisher kein anderer Bereich einer archaischen vorderasiatischen Kunst aufgefunden ist, als der „sumerische" Stil, so bleibt kein anderer Schluß übrig als die Vermutung, daß durch ein neues in die Kunst eintretendes „akkadisches" Volkstum und vor allem durch große Künstlerpersönlichkeiten in der kurzen Spanne von kaum zwei Jahrhunderten jene zu dieser großartigen Leistung reif geworden ist. Schon die Geierstele ist, wie wir sahen, grundsätzlich vom Ägyptischen verschieden. Die Naramsinstele gar, deren Ideen durchaus originell sind, hat mit Ägyptischem keine Verbindung.

Die Form der Stele, die längliche, oben abgerundete Platte, scheint eine Veredelung jener der Geierstele zu sein, und eben die historische Komposition mit ihrem Zentrum, dem König, kann nur aus einer Tradition, deren älteres Zeugnis die Geierstele ist, erwachsen sein. Vielleicht schimmert in der reihenartigen Anordnung der Krieger auf den Steilwegen des Berges noch die ältere Streifenanordnung durch: aber dies allein ist das große Neue: Ein Vorgang, ein Blickpunkt, ein Bild. So weit ist das Ägyptische nie gekommen, wo auch in den reifen Schlacht- und Jagdbildern Nähe und Ferne, König und Gefolge im Bilde nicht geeint werden (S. 203).

Eine freie Landschaft, ein steiler Berg, auf dessen schmalem Steig der Trupp eben hinangestiegen ist, knorrige Bäume charakterisieren die felsige Waldgegend. Auf der Höhe, besser dem Paß, wo noch ein Felskegel aufragt, hat der König die Entscheidung mit dem Gebirgsvolk der Lulubäer gesucht. Nun ist sie gefallen. Zu Füßen Naramsins liegen halb archaisch antithetisch angeordnet zwei Gefallene, ein dritter ist unterhalb rücklings die Wand hinabgestürzt. Der vom Pfeil in den Hals tödlich Getroffene, der eben zurücksinkt und mit der letzten Bewegung das Geschoß herauszuziehen sucht, ist gewiß der feindliche König. Mit seinem Tod ist der Widerstand gebrochen. Der Feind bittet um Schonung. Der eine hat zum Zeichen der Ergebung seine Lanze unbrauchbar gemacht, der oberste hat seine Waffen weggeworfen oder verbraucht und bittet halb fliehend mit erhobenen Händen, der dritte unten, entfernter, winkt, wohl um sich im nächsten Moment in Dickicht und Fels zu bergen.

Arsis: die in gleichmäßigem Schritt ansteigenden Soldaten, zuletzt das nächste Gefolge mit den Standarten. Akme: der isoliert gesehene König neben der Bergkuppe, darüber, das geschichtliche Ereignis bestimmend, die Gestirne. Die Kante des Bergkegels bildet die Grenze zwischen Sieger und Besiegten. Hier setzt Naramsin den Fuß auf die Leiber der Gefallenen. Vor der Fläche des Berges heben sich die Hauptfiguren der Feinde ab. Abklingen: Die sich Ergebenden, durch die Bäume von den Soldaten getrennt.

Das ist eine andere Sprache als das rhetorische ägyptische Symbol (Abb. 22, 133/4, 148, 156). Die Wirkung der Erscheinung des Königs. Die ansteigenden Krieger sehen in die Höhe zu ihm auf, die flehenden suchen seinen Blick. Als der erste betritt er allein den Gipfel. Vor ihm bricht die feindliche Macht in sich zusammen.

Im Grunde ist das mit bescheidenen Mitteln ausgedrückt. In den Soldatenscharen wiederholt sich die gleiche Figur, wie auch die Besiegten nur einen Typus variieren. Auch Naramsin ist wie

einer der Soldaten, aber ein gesteigerter. Er überragt sie und die Feinde weit an Größe, aber nicht in symbolischer wie der Pharao, sondern um mehr als Haupteslänge, wie es auch der Geschichtschreiber schildern mag. Seine Erscheinung erhält dadurch die schlanke Elastizität. Und, obwohl der Typus genau der gleiche ist, wie der des Soldaten links neben dem Baum, und mit der von vorne gesehenen Brust und den eckigen Schultern und Armen durchaus archaisch bleibt, wirkt er in seiner Geschlossenheit so mächtig, als könnte er in keinem Zuge anders sein. Dies ist eben entscheidend, durch nur kleine Änderungen, durch das freie Ausschreiten mit dem einen Bein, durch die weiche Führung des Umrisses, die erhobene Haltung des mit der Hörnerkrone geschmückten Hauptes hat der Typus seine neue Wahrheit gewonnen, das innerlich Zusammengeraffte und Geschlossene.

Niemals wieder im Babylonisch-Assyrischen erscheint die Figur in solcher Freiheit und Größe. Der Künstler der Naramsinstele hat die Gruppierung in der Masse, wie die Heerhaufen auf der Geierstele auftraten, aufgegeben. Er übt aber auch einen neuen Stil des Reliefs, nicht mehr das zeichnerische Flachrelief, sondern ein Hochrelief, in dem sich die Figur mit starken Schatten vom vertieften Grunde abhebt. Dadurch wirkt die Darstellung trotz der Sparsamkeit der Motive so dramatisch bewegt. Er hat ein klares Bewußtsein der Wirkung von deutlichen Horizontalen und Vertikalen, das dem älteren Stil durchaus fehlte: die horizontale Gliederung der Figurenreihen und die steilen Vertikalen in den Bäumen, den aufrechten Kriegern, zuletzt den Standarten und Lanzen und dem Berg, was alles dient, die Figur Naramsins zu steigern. Und daß er diesen wie von freier Luft umflossen hinstellt, auf der Bergeshöhe, hoch über ihm die führenden Gestirne, das ist seine Art, die Majestät des großen Menschen zu begreifen. Er mischt in seine Darstellung keinen mythischen Zug. Ja, selbst das überkommene Motiv, daß der siegende König seinen königlichen Gegner eigenhändig erlegt, ist ihm unwürdig erschienen. Naramsin hält seinen Pfeil noch in der Rechten. Was geschieht weiter? Vergebung oder letzte Verfolgung? Auch das bleibt offen vor der überwältigenden Erscheinung des Siegers. Und so erhält das Bild eine ungelöste dramatische Spannung, als wollte der Künstler uns mit dem Grausen erfüllen, das die Welt immer vor der geheimnisvollen Macht des großen Siegers befällt. Hat Napoleon einen Künstler gefunden, der seine dämonische Erscheinung darstellte, so großartig wie dieser Unbekannte? Nur einmal in der Geschichte der Kunst ist Königtum in der Entscheidung der Schlacht wieder so groß gesehen worden, vertieft gedeutet aus der königlichen Persönlichkeit, mit dem Akzent auf dem Besiegten, im Mosaik der Alexanderschlacht von Pompeji.

Wir werfen einen kurzen Blick auf die in die Epoche Naramsins gehörenden gravierten Steine. Der als Gebrauchssiegel zum Abrollen in weichem Ton benutzte Zylinder ist eine sumerische Erfindung. Auch wenn man, was einstweilen nicht zu entscheiden, die in der archaischen Zeit Ägyptens vorkommenden ägyptischen gravierten Zylinder für spontan ägyptische Erfindung und nicht für eine Entlehnung aus dem Zweistromland ansieht, ist festzustellen, daß das gravierte Zylinderbild, ja überhaupt das Gemmenbild von der ägyptischen Kunst nicht entwickelt worden ist. Für ihre explikative Manier war der Raum des Petschaftbildes zu knapp, sie beschränkt sich daher auf die hieroglyphische Inschrift oder die typische Figur. Daher hat der ägyptische Zylinder und nachher der Skarabäus für die Kunstgeschichte nur untergeordnete Bedeutung. Für den logisch-dekorativen, abstrakt-symbolischen Willen der vorderasiatischen Kunst hingegen war die knappe Zylinderfläche ein idealer Sportplatz. Das Zylinderbild ist gleichsam ihr Sonett. Vom Sumerischen bis ins Persische zieht sich eine kaum unterbrochene Reihe erhaltener Zylinder, bei der Lückenhaftigkeit der Überlieferung der Werke der großen Kunst eine unentbehrliche, freilich noch nicht annähernd verarbeitete Ergänzung. Wir können auf Taf. VIII nur eine kleine Auswahl geben,

deren Proben wir ja für unsere Schilderung wiederholt herangezogen haben. Hier sollen zum Verständnis der Gattung als solcher ein paar Bemerkungen folgen. Die Steinschneidekunst ist nicht eine führende große Kunst, von der sie vielmehr abhängig ist.

Daß der Zylinder Taf. VIII 1 enge mit der Tellokunst zusammenhängt, zeigt das Löwenadlerwappen unter seiner Inschrift, das wir von der Entemenavase (Abb. 165) her kennen. Nur stehen auf dem Siegelbild die Löwen aufrecht und nach der Seite gewandt. Auch das dort zuerst aufgezeigte Prinzip der heraldischen Komposition (S. 230) begegnet uns hier wieder. Deutlicher noch als auf der Vase offenbart sich die Geschlossenheit der dekorativen Bindung. Die Figuren füllen den Raum von unten bis oben, die Köpfe von Helden und Fabeltieren liegen in gleicher Höhe, in der Gruppe rechts ist der Himmelstier von einem Heroenpaar bedrängt, dessen eine Figur der anderen vollkommen gleich ist. Wir haben also die Grundsätze: absoluter Raumzwang, Isokephalie, formale Korrespondenz. Diese sind der ägyptischen Kunst durchaus fremd, oder, wo sie erscheinen, vorderasiatisch angeregt. Im Mesopotamischen aber leben sie weiter (Taf. VIII 2, 5, Abb. 167) und sind von hier aus in den griechischen Stil gedrungen.

Der Zeit Schar-Kali-scharris, der Epoche nach Sargon Naramsin, den großen Begründern der nordbabylonischen Dynastie und der Vorherrschaft des Reiches von Akkad gehört das Juwel, der orientalischen Steinschneidekunst an, das Stück Taf. VIII 2, der Heros, den Büffel tränkend, streng antithetisch heraldisch zu beiden Seiten der Inschrift komponiert. In diesem Stück können wir die Entwicklung belauschen, die aus dem Sumerischen zu der Höhe der Naramsinstele führt. Aus dem schwankenden unsicheren Typus des Helden von Taf. VIII 1 ist die knappe sehnige Figur mit der Akzentuierung ihrer elastischen Erscheinung geworden, das mythische Tier ist breit und groß gesehen, schwerfällig muskulös wie der Himmelstier (Abb. 215), das Bild ist „klassisch" geklärt und atmet Ruhe und Größe. Unter dem Helden ist ein merkwürdiger Streifen gezeichnet, der nichts anderes heißen kann als zwischen Gebirge dahinfließendes Wasser. Das ist also ein anderer Versuch, die Gruppe mit der Landschaft zu verbinden, wie in der Naramsinstele. Diese ältere symbolische Darstellungsart finden wir auch später; in Abb. 188 fließt an gleicher Stelle Wasser, und darin glänzen vier Sterne, gewiß der Himmelsokeanos. Die Weiterbildung der in der freien Landschaft gesehenen Szene werden wir gleich im Assyrischen kennenlernen (Abb. 229, 231/2, 235, 238).

Dem Beginn der Naramsinzeit selbst gehört wahrscheinlich das ausgezeichnete Stück Taf. VIII 3 an, das Siegel des Kalki, Schreibers des Ubilischtar, des Bruders des Königs. Es ist das lebendigste Bild einer individuellen Gruppe in dieser mesopotamischen Kunst. Fraglich, welches der Prinz ist. Wahrscheinlich die vierte Figur, denn sie allein erscheint in der Haltung der großen Porträtstatuen (Abb. 183/4, 208), keine von ihnen trägt Waffen. Dann ist Kalki der Bärtige mit dem Barett und der geschulterten Streitaxt. Also der Prinz, umgeben von seinem Gefolge, Bogenschützen, Axtträgern, den Sklaven mit Stuhl und Gepäck. Das Stück muß älter sein als die Naramsinstele, die Figuren haben noch etwas Unsicheres in Haltung und Bewegung. Aber der Versuch, das ausschreitende Marschieren wiederzugeben, die knappe Charakteristik des Gegenständlichen, die Differenzierung der typischen Haltung, auf eine Figur mit gesenktem Arm folgt zweimal eine mit vor der Brust geschlossenen Händen, die lebhaft auf die Hauptgruppe zurückblickenden Gefolgsleute, dies alles liegt in der Linie, die zur Naramsinstele führt.

Nach der Sargon-Naramsinzeit versagen einerseits die Monumente, man möchte annehmen, zu jedem König gehören Siegesstelen, aber sie sind uns nicht erhalten; andererseits zeigen die Zylinder, in denen doch die große Kunst ihr Echo wirft, deutlich den Abstieg, inhaltlich die

Langeweile typischer Adorationsszenen, formal eine gedankenlose Tradition des Erbguts der großen Zeit. Dahin gehört Taf. VIII 4: Dungi, der Sohn Urengurs, des Begründers der neuen Dynastie von Ur, begießt vor dem Gott die heilige Pflanze. Der Habitus seiner Figur ist wie der des Hamurabi der Gesetzbuchstele (Abb. 224), der Gott hat den Typus der Götter auf der Einführungsszene Gudeas (Abb. 222). Nur technisch zeigt der Dungistein eine Neuerung. Die älteren Zylinder Taf. VIII 1—3 sind mit der Hand graviert, daher die derbe rohe Arbeit des älteren Stücks, die scharfe, detaillierende der beiden jüngeren. Die Linien auf dem Zylinder Dungis dagegen haben einen anderen Charakter, sie sind weich und langgezogen, wie etwa an den Bärten, am Kaftan des Nebengottes; die Blumenvase und die aus ihr herabhängenden Früchte sind rund modelliert wie in getriebener Arbeit. Das ist die neue Technik des Gemmenschneidens mit dem Rädchen, die in dieser Zeit erfunden wurde. Auch die Gestalten der Hamurabistele sind stärker auf das Runde hin, wie aus dem Grunde herausgetrieben gearbeitet. Das Vorbild getriebener Bronzereliefs kann da mitgewirkt haben.

Den jüngeren Zylinder Taf. VIII 6 haben wir schon oben S. 258 kurz gestreift. Auch er ist mit dem Rade gearbeitet. Er ist, wie seine ganze Klasse, durch die Mischung verschiedener Elemente charakterisiert. Der Erfindung großer neuer Szenen im Relief ist das Hettitische nicht fähig gewesen. Die Wappenlöwen und das Flechtband sind sumerisches Erbe, die Hauptszene umgebildetes Ägyptisch, die Soldaten unter dem Flechtband, die Zusammenstoppelung und die Füllung des freien Raums mit geflügelter Sonnenscheibe und Vogel sind hettitisch.

Die jüngeren Stücke Taf. VIII 5, 7—11 werden wir in die Betrachtung der persischen Kunst einordnen.

Der Gudeazeit gehört ein ausgezeichnetes Fragment einer Reliefvase aus dunkelgrünem Steatit an (Abb. 223), zu einer Gattung gehörig, die wir aus Ägypten gar nicht, aus Vorderasien in ein paar Exemplaren kennen, und die offenbar die prachtvollen reliefierten Steatitgefäße der kretischen Kunst angeregt hat. Das Randstück ist an der Lippe mit einem Strickornament verziert. In dem Figurenfries schreiten zwei Gestalten mit bartlosen rasierten Köpfen und schleppendem, fransenbesetzten Mantel, dem Kostüm der Gudeazeit, anbetend nach rechts. Offenbar war hier stehend oder thronend eine Gottheit abgebildet wie auf dem Berliner Relief (Abb. 222). Aber unsere besondere Neugierde erwecken die beiden anderen Figuren, die kaum ein großes Schallbecken schlagen, denn dann würden sie wohl mit Trommelschlegeln ausgestattet sein, sondern die offenbar in rhythmischen Bewegungen ein großes Rad drehen, dessen Rand wie das Rad orientalischer Wagen (Abb. 239, 244) mit starken Nägeln beschlagen ist, also wohl ein magisches Rad im Analogiezauber. Über dem Rad steht, wahrscheinlich auf einer nicht sichtbaren Stange oder einem tragenden Untersatz, die klein gebildete Figur eines widderköpfigen Gottes im Glockenrock, vor der Brust ein Gefäß haltend. Diese Gestalten der Kultdiener mit ihren derben frischen Gesichtern, der ausgezeichneten Durchbildung ihrer Oberkörper gehören zum Besten, das diese Epoche geleistet hat.

Indes, um die großen neuen Ideen der Bildgestaltung zu finden, müssen wir eine andere Spur aufnehmen. Abb. 220 gibt eine Seite eines nur fragmentarisch erhaltenen Monuments, wahrscheinlich einer vierseitigen, sich nach oben verjüngenden Basis. Auf den drei erhaltenen Seiten wird das Schicksal einer eroberten Stadt geschildert. Unsere Abbildung gibt die interessanteste Szene.

Der Fund stammt aus Susa, gehört also zur elamitischen Kunst, die nur eine Provinz der sumerisch-akkadischen ist. So ist auch die Verbindung nach rückwärts mit der Geierstele deutlich, die von Geiern zerfleischten Toten (Abb. 220). Aber der sumerischen Zeit kann das Fragment nicht

Abb. 228. Relief des thronenden Assurnassirpal. London, Brit. Mus. Marmor. Nach Phot. Mansell 366.

mehr angehören, die drei Einzelfiguren herabgestürzter Erschlagener haben die Entwicklung der Naramsinkunst zur Voraussetzung. Um wieviel jünger sie sind als diese, das läßt sich freilich einstweilen nicht entscheiden. Aber deutlich ist jedenfalls eines: Die Erschlagenen sind nicht mehr in der Masse dargestellt wie auf der Geierstele, noch auch zusammenhanglos isoliert wie auf der älteren ägyptischen Schminktafel (Abb. 21), sondern in einer Landschaft. Als Hintergrund steigen Felsen auf und über diesen die Mauern und Türme einer Stadt. Die Verbindung von Figur und Landschaft geschieht nicht mehr in der symbolischen Abbreviatur wie auf dem Zylinder (Taf. VIII 2) noch auch in der skizzierenden Vereinfachung der Naramsinstele (Abb. 221), in der die Landschaft dem figürlichen Teil untergeordnet ist, sondern der Vorgang spielt sich in einer Landschaft ab, die als solche ihm übergeordnet ist und ihn umfängt. Gewiß ist dies nur eine Fortbildung der Erfindung der Naramsinstele. Der Stil des elamitischen Reliefs ist plump und provinziell. Es ist von mesopotamischen uns verlorenen Vorbildern abhängig. Aber mit der Naramsinstele, besser mit diesem Fragment setzt die Entbindung eines neuen Sehens ein, des Zusammenhangs des Menschen mit seiner örtlichen Umgebung, mit der Landschaft. Dieses große Problem der Kunst hat der ägyptische Stil wohl gesehen (Taf. VI), aber die Lösung auf seine analytische, addierende Art gesucht oder vielmehr umgangen. Daß in Vorderasien die Plastik, das Relief es zu lösen versuchte, nicht die Malerei, war das Verhängnis. Denn für die Plastik ist es unlösbar. So sind diese Versuche geschichtlich unfruchtbar geblieben, wenn auch nicht ohne jede Wirkung. Aber sie sind so eigenartig und großartig, daß sie im höchsten Maße unsere Aufmerksamkeit verdienen.

Die Entfaltung, in der wir das assyrische Relief unter Assurnassirpal (Abb. 228—230) finden, setzt eine uns in ihrem Verlauf unbekannte Entwicklung voraus, von der nicht einmal zu sagen ist, an welchem Zentrum sie sich vollzog. Das Bedürfnis der bildlichen Schilderung der großen Ereignisse im Herrscherdasein ist weit über jene Einzelszenen der Siegesstelen hinausgewachsen. Nun werden die Wände der Säle der Königsburgen mit Bilderfriesen geschmückt (Abb. 200), man möchte vermuten, an der Stelle von Bildteppichen, die da ursprünglich hingen. Es werden

Abb. 229. Relief: Die Schwimmer, Assurnassirpal. London, Brit. Mus. Marmor.
Nach Phot. Mansell 378.

also lange Bildfolgen aufgerollt, die Schilderungen ganzer Feldzüge mit ihren einzelnen Episoden und die Jagden, gewiß mit der Absicht, berühmt gewordene Abenteuer und erlegte Tiere dem Gedächtnis zu überliefern, umfassende Aufgaben zyklischen Charakters, wie wir sie früher nur in Ägypten (S. 96 ff.) kennen gelernt haben. Wie dort unsere Darstellung unter der notwendigen Beschränkung litt, so müssen wir auch hier darauf aufmerksam machen, daß unsere wenigen sorgfältig ausgewählten Beispiele, die sich gegenseitig tragen und ergänzen sollen, auch nicht entfernt einen Begriff von dem Erhaltenen geben können.

Abb. 229, eine Episode aus einem Feldzug des Assurnassirpal, die Eroberung einer Wasserburg. Bildmäßige Landschaft. Ein mächtiger Strom oder See, gravierte Linien geben die Wasserstrudel an. Gebirgiges Ufer, an dem Kiefern und eine Palme wachsen. Die Burg erhebt sich auf einem Sockel von drei isodomen Quaderreihen. Man sieht deutlich, wie sie vom Wasser umströmt und bespült wird. Ein äußerer Mauerring mit Zackenzinnen, Tor und Tortürmen (Abb. 172, 176), im Innern die Burg wieder mit Tor und Türmen, diese mit Fenstern. Die Episode nun, die gewiß in den gleichzeitigen Kriegsannalen erwähnt war, ist der Versuch der draußen im Gelände überraschten Bewohner, sich durch das Wasser hindurch zu retten. Den einen Schwimmenden erreichen die Pfeile der assyrischen Bogenschützen, die beiden anderen offenbar des Schwimmens Unkundigen, benützen mit Luft gefüllte Schläuche. Der Stadtkönig und sein staunendes Gefolge sehen von den Zinnen der Türme aus zu.

Also der Versuch einer einheitlichen Perspektive mit hohem Augenpunkt. Solange freilich aus der anthropozentrischen Anschauung der antiken Kunst heraus, die erst um die Wende unserer Zeitrechnung in der reinen Landschaft aufgegeben wird, das Bild seinen Maßstab durch die dominierende Figur erhält, kann die Darstellung nur mit symbolischen Abbreviaturen arbeiten. Abbreviatur in diesem Sinne sind sowohl das Felsenufer wie die Burg, die Bäume wie die einzelne sich kräuselnde Wasserwoge, die Bogenschützen, die Schwimmer und die Burgbesatzung. Das Wesentliche ist die neue Einigung dieser Bildteile. So hat zum Beispiel Ägypten immer darauf verzichtet, in einer Richtung fließendes Wasser darzustellen, wie ja auch das ältere Babylonische (Taf. VIII 2). Der Ägypter kann zwar Wasser und Ufer im geometrischen Grundriß darstellen, aber nicht in einer Bildeinigung (Taf. I, VI, Abb. 89, 149). Er korrigiert an seinem einmal festgelegten Darstellungsstil im Laufe der langen Entwicklung seiner Kunst viel herum, das letzte

Abb. 230. Relief: Löwenjagd Assurnassirpals. London, Brit. Mus. Marmor.
Nach Phot. Mansell 374.

Resultat bedeuten die Bilder der Seeschlacht (Abb. 133) und der Eroberung von Dâpur (Abb. 148). In der Seeschlacht fehlen Wasser und Landschaft, die Darstellung von Dâpur ist wahrscheinlich unter der Einwirkung vorderasiatischer Bilder entstanden. Wir werden gleich die völlig andere Orientierung des assyrischen Raumbildes, hinter der die ägyptische weit zurückbleibt, deutlicher erkennen.

Eine naturalistisch bestimmte Kritik wird an den Schwimmern tadeln, daß sie nicht von Wasser umflossen sind, an der Burg, daß die Menschenfiguren nicht auf ihren Türmen Platz haben. Aber wenn wir uns erinnern, daß die gleiche Kritik das Verhältnis der Figur zu dem sie umgebenden Raum in der ganzen Figurenmalerei bis zu der Wendung trifft, die durch die wissenschaftliche Perspektive der Renaissance herbeigeführt wird, so gewahren wir plötzlich auch eine neue geschichtliche Einheit. Der ganze vorperspektivische Stil der Figurendarstellung des Erzählungsbildes, wir nennen ihn den „Märchenstil", ist durch seine assyrische Fassung, nicht durch die ägyptische, bestimmt. Später haben wir darzustellen, was die griechische Kunst von diesem assyrischen „Märchenstil" übernimmt, was sie ablehnt, und wie sie ihn weiterbildet.

Ein seltener Glücksfall hat uns im Bronzetor von Balawat (Abb. 231 ff.) getriebene Beschläge von monumentalen Türflügeln erhalten, wie sie zu den großen assyrischen Palästen gehörten, die Ahnen der metallenen Tempel- und Kirchentüren des Altertums und des Mittelalters. Auf den Reliefplatten sind die Feldzüge Salmanassars III. in den Jahren 859—848 in Armenien, am Mittelmeer, im Tigrisgebiet geschildert. Es sind also wirkliche in Bildern geschriebene Annalen, die Bilder sind durch kurze Beischriften erläutert. Nicht nur die einzelne bedeutende Szene wie im ägyptischen Schlachtenbild und auf der Naramsinstele, nicht nur die Schilderung der für den Künstler reizvollen Besonderheit des fremden Landes wie in Deir el Bachri (Taf. V, Abb. 121), sondern eine an den Gang des faktischen geschichtlichen Geschehens selbst gebundene Darstellung, die zu zeigen hat, wie ein Ereignis wird. Die Bedeutung dieser Bronzereliefs und der assyrischen Saalreliefs fällt in die Augen, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß die gleiche Darstellungsart innerhalb der antiken Plastik nur wieder an der Trajan- und Mark-Aurel-Säule begegnet. Das fortlaufende geschichtliche Erzählungsbild, einem besonderen geschichtlichen Sinn entsprossen, ist eine assyrische Schöpfung. In ihm hat sich die kontinuierende Darstellungsweise ausgebildet. Nicht nur das römische Relief jener uns in ihrer Sonderbildung einstweilen unverständlichen

Abb. 231. Bronzerelief vom Tor von Balawat. Salmanassar, Die Eroberung von Sugunia. Höhe 0,27 m. London, Brit. Mus.
Nach L. W. King, Bronze Reliefs from the gates of Shalmaneser, Taf. III.

Säulen muß durch uns unbekannte Zwischenglieder mit diesen orientalischen Bildannalen zusammenhängen, sondern auch die Illustration der Bilderbibeln wie der Wiener Genesis. (Siehe dieses Handbuch, Wulff, Altchristl. und byzant. Kunst Taf. XVIII).

Wir sehen also (Abb. 231) auf dem untersten Streifen eine armenische Bergfeste in Flammen aufgehen. Könnten wir die ganze Feldzugserzählung abbilden, so würden wir zuerst ein assyrisches Lager dargestellt finden und dann die Wagen des Königs auf dem Marsch begleiten. Nun stehen schon die Bogenschützen mit ihren Schildträgern vor der Burg, die Leiter ist angelegt, ihre Zinnen zu besteigen. An ihrem Schicksal ist kein Zweifel. Nachdem die den Weg sperrende Festung gefallen ist, geht der Königszug weiter. Im oberen Streifen setzt sich die Darstellung fort, die königlichen Wagen werden mit großer Mühe über die Pässe des armenischen Gebirges geschleppt, und die Erzählung des Zuges endet mit der Errichtung und Weihe des Königsbildes in einer Felswand am Vansee.

Leider können wir der Darstellung hier nicht in ihren Einzelzügen folgen. Aber um von der deskriptiven Gesinnung dieser Kunst einen noch deutlicheren Begriff zu geben, nehmen wir das merkwürdigste Beispiel ihrer Landschaftsschilderung heraus (Abb. 232), den Zug zu den Tigrisquellen. Im unteren Streifen marschiert die Truppe, die vorher auf dem linken Ufer mit den Königswagen marschierend dargestellt ist, auf dem rechten Ufer des jungen Stroms. Nun hat, da offenbar der Pfad für Wagen zu schmal ist, der König ein Pferd bestiegen, das von einem Höfling geführt wird. Opfertiere werden voraus getrieben. Das Wasser strömt offenbar durch eine Felsenklamm. An ihrem Ausgang steht auf einem in das Wasser versetzten Block ein Bildhauer und meißelt das Reliefbild Salmanassars in der Felswand aus, in dem Typus, den wir ja von erhaltenen Stelen kennen (Abb. 234). Soweit geht alles gut. Aber jetzt geriet der Künstler durch seine Absicht, das Naturwunder uns zu veranschaulichen, in Schwierigkeiten. Er wollte zeigen,

Abb. 232. Bronzerelief vom Tor von Balawat. Tigrisquellen.
Nach L. W. King, Taf. LIX.

wie der Tunnel der Tigrisquellen durch im Wasser watende Soldaten mit Pechfackeln erleuchtet wurde. Zu diesem Zweck läßt er uns durch die drei fensterartigen Ausschnitte einen Blick in das Innere der Grotte, wo die Soldaten im Wasser stehen und Bäume aufwachsen, tun.

Nicht weniger merkwürdig ist die Darstellung im Streifen darüber. Hier scheint das Felsgelände eine halbe Ellipse wie um einen offenen Hof zu beschreiben, in dem zwei Figuren stehen, vor und hinter ihnen je zwei zuckerhutartige Stelen mit Kugeln darüber. Daß mit der glatten Fläche aber nicht ein Platz, sondern eine glatte Steinwand gemeint ist, ergibt die eine Figur, deren Motiv den Steinmetzen vor dem Reliefbild außen am Tigristunnel wiederholt. Wie hinter diesem ein ihm befehlender Offizier steht, so diktiert jenem ein Offizier den in die Wand einzumeißelnden Text, eine uns an Ort und Stelle heute noch erhaltene Siegesinschrift Salmanassars. Also ist hier nicht ein von Bergen umgebener Platz, nicht etwa ein Talabschluß gemeint, sondern eine Höhle, die Pfeiler und Kugeln sind Tropfsteingebilde, und nur, um uns den Vorgang in ihr, die Einmeißelung der Siegesinschrift, wahrnehmen zu lassen, schließt der Künstler sozusagen die Seitenwand der Höhle auf.

Aber seine Gewissenhaftigkeit ist noch nicht ganz befriedigt. Unmittelbar über der Höhle steht eine Bergfeste, der weiter rechts mit dem Zeichen der Ergebenheit ein Eingeborener naht. — Vor der Höhle steht mit seiner Wache ein Offizier, dann folgt das Opfer der mitgeschleppten Tiere. Der König besteigt wieder seinen Wagen, der Zug wird fortgesetzt, und den Beschluß dieser zwei Bronzestreifen füllenden Episode bildet eine Huldigungsszene assyrischer Großer jener Gegend vor ihrem König. Es bleibt nur noch übrig zu sagen, daß durch eine vorzügliche Untersuchung die Übereinstimmung der Schilderung dieser Bilder mit dem geographischen und inschriftlichen Befund der Tigrisgrotte am Bylkaleinssu in Armenien und ihre Beziehung auf den Zug Salmanassars des Jahres 852 v. Chr. nachgewiesen ist.

Abb. 233. Bronzerelief vom Tor von Balawat, Pfostenbeschlag. Tribut des Königs Sangar und der Stadt Karkemisch.
Nach L. W. King, Taf. XXXII.

Nannten wir vorher den Stil dieser Erzählungsweise eines sich entwickelnden geschichtlichen Ereignisses den kontinuierenden, so haben wir in der Darstellung der Tigrisgrotte und -höhle ein dem ägyptischen Stil (S. 127ff.) verwandtes Beispiel des komplettierenden Stils. Es soll aus sachlicher Gewissenshaftigkeit eine Örtlichkeit von innen und außen zugleich gezeigt werden. Verwandt ist die Lösung, aber nicht gleich. Im Vogelhaus (Abb. 95) war auch die Wand aufgeklappt, daß wir hineinsehen können, wie hier durch die Fenster in die Grotte und in die im Durchschnitt gegebene Höhle. Aber der Ägypter hatte horizontale Flächeansichten mit vertikalen Silhouettenbildern zu vereinigen gesucht. Im Stil Salmanassars III. gibt es auch Versuche horizontaler Grundrißansichten, wie die Darstellung des von uns nicht abgebildeten Lagers; aber diese sind Ausnahmen, die nur mehr formelhaft mitgeführt werden. Das geschlossene isokephale raumfüllende Friesbild setzt sich immer mehr durch. Allein die Kühnheit der Landschaftsschilderung zwingt dem Künstler Kompromisse auf. Er stößt auf das Mißverhältnis zwischen der Figur und zu klein, formelhaft gebildeten Gebirgen (Abb. 231). Er gibt den vor der Höhle stehenden Offizier (Abb. 232) im Maßstab der übrigen Figuren, den Vorgang in der Höhle aber in kleinerem. Die Fackelträger in der Grotte sind mit hohem Augenpunkt gesehen, das Königsrelief aber an ihrem Eingang mit tiefem. Diese Widersprüche und Schwierigkeiten sind von der assyrischen Kunst empfunden worden. Es ist ein Titel ihrer Größe, daß sie die ihr erwachenden Probleme bei den Hörnern ergriffen hat, um sie zu bezwingen.

Die großartigen Konstruktionsversuche einer neuen Bildeinheit gehören der Kunst unter Sanherib und Assurbanipal an in den Wänden des Palasts von Kujundschik, den Sanherib begann und Assurbanipal vollendete. Die Schilderung der verschiedenen Experimente großer Künstler, die figürliche Szene in ihrer räumlichen Umgebung aufzubauen, in denen ältere und jüngere Bildelemente unvermittelt nebeneinander stehen oder sich mischen, und des Herauswachsens des großen Stils Assurbanipals aus dem gebundenen älteren hat im engen Rahmen unserer Darstellung keinen Platz. Auch hier müssen wir uns mit der Analyse nur weniger ausgezeichneter Bilder bescheiden.

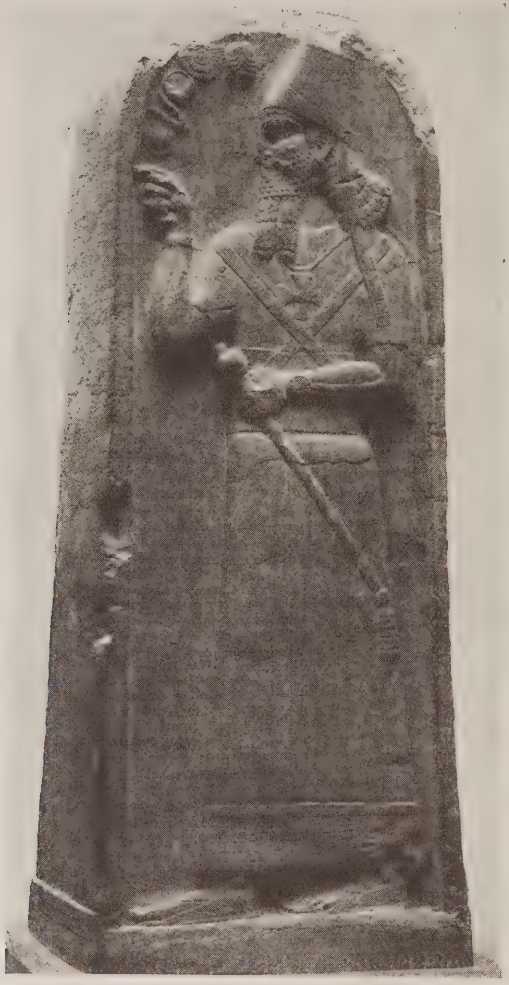


Abb. 234. Stele Schamschi-Adads V. Marmor. London, Brit. Mus. Nach Phot. Mansell 354.

Das Gesetz der fortlaufenden Streifenerzählung wird durchbrochen. Wir sahen schon auf den Bronzereliefs von Balawat den Kampf der künstlerischen Phantasie mit der Enge des Streifenfeldes, wo die Wagen über Hindernisse in der Größe von Sandhügeln geschleppt werden. Nun wird, als wirkte die Disposition der Naramsinstele unterirdisch weiter, ihr Gedanke wieder aufgenommen (Abb. 237). Eine große Gebirgslandschaft wird aufgetan. In der Szene, von der Abb. 237 nur einen Ausschnitt gibt, thront Sanherib im Freien vor seinem Zelt, um die Huldigung der Lachisch-Leute entgegenzunehmen. Wir sehen seine Pagen vor dem Zelt, dieses selber mit den Einzelheiten seiner Konstruktion, den Königswagen mit dem Schirmträger, die Pferde seines Gefolges mit der Leibgarde der Bogenschützen. Die Fortsetzung des Bildes nach rechts würde uns das Königslager im Grundriß, seine Zelte teilweise im Durchschnitt mit ihrer Innenszene zeigen. Von diesem Lager ist der König zu Wagen aufgebrochen, um vor dem im Abschnitt unseres Bildes aufgeschlagenen Zelt Audienz zu erteilen. Diese Einzelteile der Handlung sind also durch einen gemeinsamen Hintergrund der Berglandschaft, in der sie spielt, zusammengefaßt. Das ist genau die gleiche Darstellungsweise, wie etwa auf mittelalterlichen Gemälden die einzelnen Szenen der schlafenden Jünger, der Betrübnis Christi und seiner Gefangennahme auf den Hintergrund eines Geländes eingetragen sind. Wir nennen diese Darstellungsweise, im Unterschied zu der oben als kontinuierend und komplettierend bezeichneten, die kontrahierende. Auch diese ist also eine assyrische Erfindung. Das Ägyptische kam zwar durch die Entdeckung eines großen Künstlers des mittleren Reichs auf die Erfindung des gemeinsamen landschaftlichen Hintergrundes einer Szene, gab sie aber wieder auf. Die assyrische Berglandschaft ist durch Ölbäume, Reben und Feigenbäume als Gartenland charakterisiert. Wo das Gebirge zackig am Bildrand endet, wächst eine Palme auf. Es ist also eine eigentümliche Verbindung von Fernsicht und Nahsicht. Die Landschaft, auf deren Wegen die Truppen stehen, ist als fernsichtige Einheit erfaßt, Figuren, Geräte, Bäume sind mit der dieser Kunst eigentümlichen Genauigkeit im Detail gesehen. Sie ist eben in ihrer innersten Gesinnung plastisch und haftet an der taktischen Oberfläche der Dinge.

Aber auf dem einmal eingeschlagenen Wege wird sie zu neuen Lösungen weitergetrieben. Von diesen gibt außer den außerordentlich kühn entwickelten Szenen der eroberten Festung, die wir hier nicht zeigen können, Abb. 235, der Transport eines Stierkolosses das größte Beispiel.

Oben streifenartig die Gebirgslandschaft mit botanisch getreu wiedergegebenen Bäumen wie in Abb. 237. Darunter die königliche Garde streifenartig. Das sind Rudimente der älteren

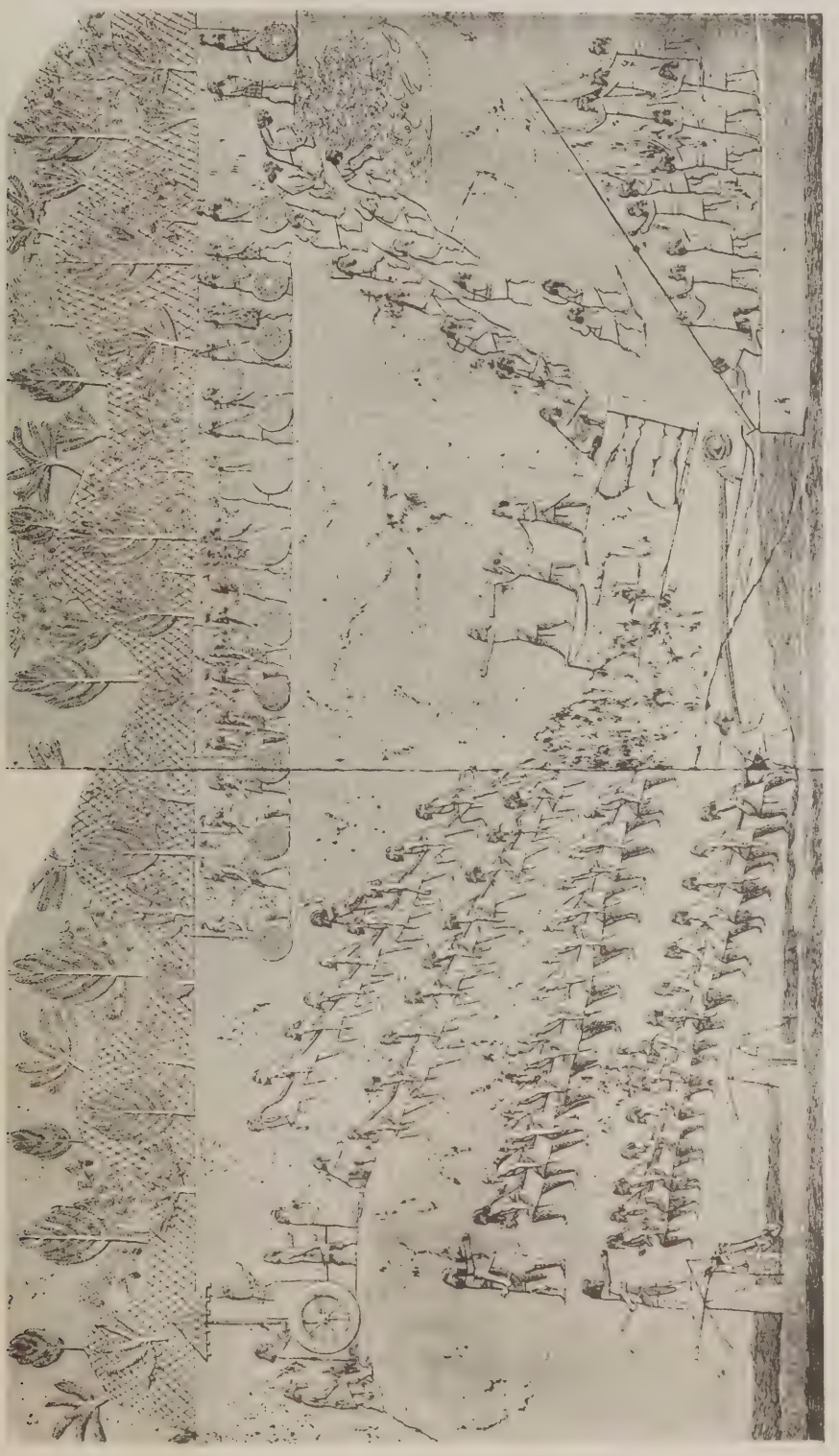


Abb. 235. Transport des Stierkolosses, Wandsockelrelief aus Kujundschik, Palast des Sinacherib und des Assurbanipal. London, Brit. Mus. Marmor.
Nach Arch. Paterson, Palace of Sinacherib Taf. 32/5.

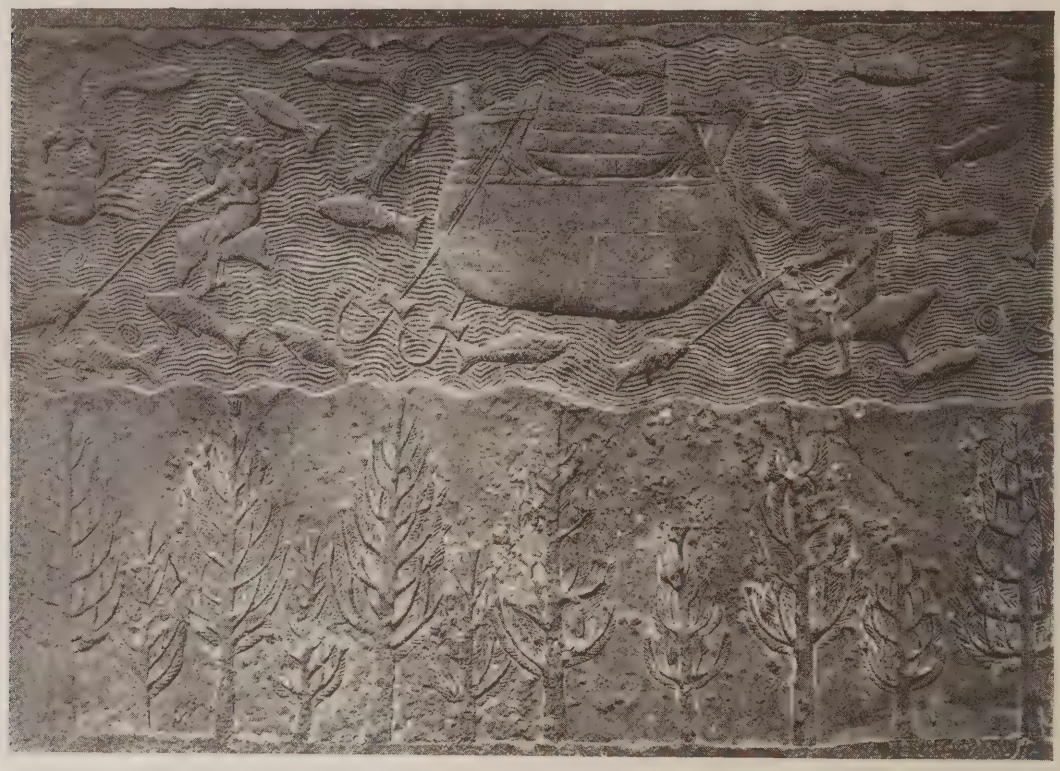


Abb. 236. Die Fischer. Teilaufnahme eines Sockelreliefs aus Kujundschik. Marmor. London.
Nach Phot. Mansell 430.

Darstellungsweise. Aber nun ein völlig neues Bild. Eine große Szene einheitlich von hohem Augenpunkt aus gesehen. Tief unten der Fluß und — der Beginn wirklicher Perspektive —, die in kaum halber Größe der übrigen Figuren gebildeten Wasserschöpfer auf der Sandbank zwischen Strom und Kanal. Niemals in ihrem ganzen Verlauf ist die ältere antike Kunst so nahe an die Lösung der Perspektive herangekommen wie hier.

Unser Bild gehört zu einer großen nicht ganz erhaltenen Folge, in der der Transport eines roh behauenen Stierkolosses (Abb. 200) aus den Steinbrüchen im Gebirge zu Wasser und zu Lande geschildert wird. Nun ist die riesige Steinlast auf ihrem Schlitten an den Landungsplatz, der auf einem anderen Bilde durch Abtragung des Geländes eben gewonnen wird, zu Wasser gebracht worden, ist ausgeladen und wird bergan geschleppt. Rechts steigen Arbeiterkolonnen bergan und schütten die zur Planierung des Terrains entfernten Erdmassen aus. Links sind vier Kolonnen im Begriff, den Koloß mit großen Tauen, an denen sie angespannt sind, vorwärts zu bewegen. Rechts unten hilft eine andere Gruppe durch Anlegen eines Hebels. Auf dem Koloß selbst stehen die technischen Leiter des Unternehmens, deren einer mit Gesten, ein zweiter durch ein Sprachrohr kommandiert, der vierte die Bewegung der Last kontrolliert. Diese Figuren bezeichnen etwa die Augenhöhe, von der aus das Bild angelegt ist. Links oben auf einem Hügel beaufsichtigt der König den Vorgang.

Die Schlachtenbilder und Jagdszenen sind typische, aus dem archaischen Stil überkommene Themen. In diesen Schilderungen technischer Vorgänge, die auch für das Auge des tech-

Abb. 237. Feldzug des Sinacherib. Sockelrelief aus Kujundschik. London, Brit. Mus. Marmor. Nach Phot. Mansell.

nischen Kenners mit aller Sorgfältigkeit des einzelnen gearbeitet sind, zeigt sich das Interesse der Epoche an sich selber. Die Darstellung entspringt einem ähnlichen Selbstgefühl wie jenem, mit dem im Grab des Ti die Künste des Handwerks vorgeführt werden (Abb. 95ff.). Allein wie weit wächst das Pathos dieses Bildes über die idyllische Behaglichkeit jener Szenen hinaus! Ägypten hat die Entstehung seiner Riesenbauten im Bilde nicht anschaulich machen können. Der assyrische König genießt sein Herrschergefühl nicht nur in der Darstellung seiner Feldzüge nach Ost und West, sondern auch in der Schilderung der Organisation einer riesigen Arbeitsleistung. Auch dies Bild hat seine dramatische Spannung, die in den Bewegungen der Ingenieure auf dem Koloß zum Ausdruck kommt, und sein Pathos wirkt um so stärker, je nüchterner und sachlicher

Abb. 238. Die Niederlage der Elamiten. Sockelrelief vom Palast von Kujundschik. London, Brit. Mus. Marmor. Nach Phot. Mansell 40.

das Ereignis geschildert ist. Das Bild hat nur eine einzige Parallele, im Barock, die Darstellung der Aufrichtung des Obelisken auf dem Petersplatz unter Sixtus V. durch Fontana.

Der großartigste, zugleich aber auch der widerspruchvollste Versuch der Anwendung der neuen Darstellungsmittel findet sich auf dem großen Schlachtenbilde von Kujundschik, das den Sieg Assurbanipals über den König Teumman von Elam am Flusse Ulai schildert (Abb. 238). Auch hier können wir nur einen Teil, freilich den interesseantesten, des großen Reliefgemäldes geben. Auch hier ist versucht, das Ereignis in einem großen Blick über das ganze Gelände zu überschauen. Könnten wir das ganze Bild aufrollen, so würden wir ganz links einen Berg dargestellt finden. Nachher aber spielen sich die einzelnen Kampfszenen in der älteren Weise auf drei Streifen ab, die wir links auf Abb. 238 auch noch in unseren Teil hereinwachsen sehen. Aber wie schon vorher auf einem hier nicht abgebildeten Teil wird dem Künstler diese Streifenteilung zu eng, er gibt sie auf. Er will offenbar zeigen, wie das Kampfgetümmel sich mischt und die Niederlage des Feindes in wilde Flucht ausartet, wo zuletzt der Fluß seine Opfer aufnimmt.

Die Schlacht spielt in einem Palmenhain. Die Inschriften im oberen Drittel des Bildes bezeichnen den König von Elam im Fransengewand und mit der Königsbinde neben seinem Sohne kniend, dem Bogenschützen, eben von einem Pfeil in den Unterleib getroffen und um Gnade flehend. Aber gleich ereilt ihn sein Schicksal. An der Palme nebenan ist er umgesunken, und ihm wird von einem assyrischen Offizier der Kopf abgeschnitten, während ein anderer den Königshut mit der Binde sorgsam aufhebt. So müßte man Gruppe für Gruppe, Figur für Figur durchgehen,

Abb. 239. Assurbanipal auf der Löwenjagd. Sockelrelief aus Kujundschik. London, Brit. Mus. Marmor.
Nach Phot. Mansell 516.

um den Reichtum der Erfindung kennen zu lernen. Das Ganze ist nicht ein Produkt reiner künstlerischen Phantasie, sondern ihm liegt ein Schlachtbericht zugrunde, den es zu illustrieren galt. Zu diesem gehört auch, daß, während sich in den beiden mittleren Streifen zuerst Kämpfe gegen die elamitischen Wagen abgespielt haben, ehe es zur Entscheidung um den König zu Fuß kommt, im unteren Streifen die assyrische Kavallerie die elamitische überrennt. Unsere Abbildung gibt das Ende der Schlacht. Daher liegen ganz oben die Leichen der Erschlagenen, und nun kehrt nochmals das Motiv der Geierstele (Abb. 219) wieder, die häßlichen Vögel nur jetzt wunderbar naturwahr gebildet.

Stürmt also unten die assyrische Reiterei vor, und holen oben die Geier ihre Beute, so geht am Flußufer die Verfolgung weiter, Fliehende stürzen sich ins Wasser, wo zwischen den erstaunten Fischen Waffen und Pferdekadaver dahergetrieben werden.

Auch hier ist ein hoher Augenpunkt gewählt, der durch die Hauptepisode, den gefallenen elamitischen König, bestimmt ist. Der Fluß ist in einer Art Obenansicht gesehen. Durch das ganze Bild geht der Widerspruch zwischen seinem Willen zur Zusammenfassung und dem Beharren bei der einzelnen nahsichtigen Erscheinung. Im Grunde hat das Schlachtenbild aller Zeiten an diesem Widerspruch gelitten. Ist es vom Künstler in der Landschaft gesehen, in der es sich in seinen zahlreichen einzelnen Vorgängen abspielt, dann ist der Soldat, der eben das einzelne Ereignis überliefert haben will, unzufrieden. Er ist der Auftraggeber. Wird er zufriedengestellt, scheitern die Absichten der Kunst. In der Darstellung der Verfrachtung des Kolosses war die einzelne Figur gleichgültig, daher hatte der Künstler seine Freiheit, neue Wege aufzusuchen. Wir werden ihn gleich bei den Jagdbildern Assurbanipals in gleicher Freiheit schalten sehen. Aber man muß sich doch vorstellen, daß es einen ähnlichen Versuch bis auf die Zeiten des italienischen Freskos nicht mehr gibt. Die Griechen sind sich der Grenzen und des Wesens der Plastik zu bewußt gewesen, um dergleichen zu wagen. Der assyrische Künstler will zu viel auf einmal. Über seinem Bilde liegt etwas wie gespensterhafte Stummheit, als könnten seine Helden nicht schreien. Weil er das Getümmel der Schlacht zeigen will, verzichtet er auf die Herausarbeitung herrschender großer Motive, wovon diese Kunst in der Naramsinstele ausgegangen war; wir finden uns mühsam in dem Gewimmel der miniaturartigen Figuren zurecht, die einander auf die Füße treten. Auf nichts will er verzichten und gibt einen im Felde liegenden Köcher so genau wie die Krabbe im Wasser. Aber alle Kritik muß verstummen vor seinem Erfindungsreichtum und der Größe seines Entwurfs. Und nur die Trägheit der Kunstgeschichte, die diese Denkmäler übersieht, weil sie schwer zugänglich und schwer zu verstehen sind, hat diesem großen Bilde bisher den Platz versagt, den es in der Darstellung der Weltgeschichte der Kunst einzunehmen hat.

Auf diesem Schlachtbild wird, so ungelenk die Menschen sein mögen, dem aufmerksamen Betrachter eines nicht entgehen, die wunderbaren Pferde, jenes im untersten Streifen mit dem sich ergebenden Elamiten, das eben in die Hinterhand sinkt, und die beiden kraftlos im Fluß treibenden. Wir haben dem Tierbilde der assyrischen Kunst ein Wort zu widmen. Darin ist sie Sieger geblieben bis auf den heutigen Tag.

Auch für die Ausbildung des Tierstücks liegen die Wurzeln in der älteren Kunst, im Jagdbilde Assurnassirpals (Abb. 230) und im Stil Sanheribs. Bei Sanherib gehört die landschaftliche Staffage zur inhaltlichen Erzählung. Abb. 236 gibt eine Teilaufnahme von einem der großen Bilder mit der Darstellung des Transports des Kolosses. Dieser wird an einem Flußufer entlang geschleift; an diesem wachsen Kiefern. Und so muß nun geschildert werden, wie auf dem Fluß gleichzeitig Baumaterial zum Bau des Palastes in runden, kesselähnlichen Schiffen befördert wird. Der Fluß ist offenbar reich an fetten Karpfen. Die Soldaten lassen sich die Gelegenheit nicht entgehen, zu fischen. Sie sitzen rittlings auf luftgefüllten Schläuchen, tragen flache Körbe auf dem Rücken, deren einer schon gefüllt ist. Mittlerweile hat aber auch eine große Krabbe einen Fisch in den Scheren. Hier rücken sich die ägyptische und die assyrische Kunst ganz nahe. Solche Züge vom Leben der Tiere im Wasser und Fischfang liebte ja auch das alte Reich darzustellen (Abb. 89, 101), nur nicht in der halbperspektivischen Art des Assyrischen. Aber in diesem spielen die Schilderungen der Natur eine andere Rolle. Es ist, als erhellte sich plötzlich ihr böser Ernst, und in ihre gewalttätige Welt lächelt der Zauber des Lebens herein. Daher haben diese idyllischen Züge auf ihren Reliefs etwas eigentümlich Ergreifendes. Als wären diese von den Propheten. Verfluchten doch auch Menschen gewesen, und hätten es nur unter der Last ihrer weltgeschichtlichen Aufgaben nicht stärker sein können und dürfen. Dieses Bekenntnis ist ein Bekenntnis der Kunst.

Und nun schleicht sich an einer anderen Stelle des gleichen Bildes die köstliche Szene Tafel IX ein. Die Landschaft hat gewechselt. Der Zug geht in sumpfigem Gelände dahin. Und hier im Schilf lagert ausruhend eine Gazelle, und eine Wildsau zieht mit ihren Ferkeln des Weges. Eines von diesen sucht die Mutter. Das ist die assyrische Parallele zu der ägyptischen Darstellung des Papyrusdickichts (Abb. 89). In beiden Bildern gibt die vertikale Reihung des Sumpfgewächses die Folie für die Tiere, seine Dichte das Behagen ihres Verstecks. Aber wieviel kraftvoller ist das plastische Relief im Assyrischen als das mehr zeichnerische im Ägyptischen! Und wie geschlossen in ruhiger Größe das ruhende Wild!

Aus dieser Vorbereitung heraus erwächst das Tierbild Assurbanipals. Die Bilder Abb. 239 ff. sind gewiß Werke eines Künstlers. Zu den Abbildungen ist zu bemerken, daß Abb. 239, 240 und 241 zusammengehören. Der anspringende Löwe Abb. 239 setzt sich auf Abb. 240, der untere Teil von Abb. 240 in Abb. 241 mit dem geöffneten Käfig fort. Zu der Platte mit den Wildeseln (Abb. 242) gehört eine Nachbarplatte mit hetzenden Doggen, zu den Antilopen (Abb. 243) eine mit lauernden Bogenschützen.

Nun besteht die Einzigartigkeit der Löwenbilder Assurbanipals nicht etwa bloß darin, daß der Typus sich von der archaischen Strenge, in der er bei Assurnassirpal (Abb. 230) auftrat, befreit hat. Dort zeigt das Tier alle die Merkmale der linearen Stilisierung, mit denen es schon am Löwentor von Boghaskiöi (Abb. 199) ausgestattet ist, auch diese, wie wir sahen, traditionell aus dem älteren Stil überkommen. Sondern die ganzen Tierszenen sind aus neuem Geiste geboren. Nur sie. In der Bildung des königlichen Jägers hat sich in den zweihundert Jahren von Assurnassirpal zu Assurbanipal beinahe nichts geändert. Der gleiche flach gegebene Körper, das gleiche Motiv der Arme, gleicher Gesichtstypus. Nur die Musterung von Haar und Bart und Gewand ist reicher durchgebildet, und, was wichtiger ist, das Relief der Unterarme und Hände ist saftiger und energischer. Das ist also nur im Nebensächlichen korrigierende Wiederholung. Aber die Löwen Assurnassirpals sind schwerfällige Theaterbestien, die auf Kommando anspringen und verenden, unterwürfige Sklaven der Majestät.

Das neue große Tierbild ist schon auf den Reliefs von Balawat aufzufinden. Die Tiere, die paarweise als Tribut vor den Toren von Karkemisch dahergezogen kommen (Abb. 233), haben eine einsame Größe, als fühlten sie ihr Schicksal. Sie sind so bedeutend wie die tributären Bauern, werden nicht geschlagen und getrieben und wissen, daß sie, die besten Stücke der Heerde, blutenden Herzens hingegeben werden.

Nun hat aber die Entwicklung der neuen Perspektive von Sanherib ab den neuen Raum geschaffen, in dem auch das Tier sich freier, nicht mehr im bloßen Streifenbilde, bewegt. Und so werden die in der Kavalierperspektive gesehenen Bilder Assurbanipals möglich, die Wildesel (Abb. 242) und die Antilopen (Abb. 243). Der Bildhauer gibt die von der älteren Assurbanipalkunst durchprobierte Skizzierung des Geländes durch Felsen oder Bäume auf. Sie stört ihm die reine Entfaltung seiner Motive, die Nahsichtigkeit ihres Details durchbricht seine fernsichtige Konstruktion. Die Antilopen ziehen, durch das erste Geräusch des Jägers aufmerksam geworden, langsam davon. Wunderbar der verschiedene Ausdruck der Tiere! Der eine Bock sieht noch einmal prüfend zurück, der andere äst noch gemächlich. Das Muttertier, dem die unbeholfenen Zicklein folgen, senkt, der Gefahr bewußt, den Kopf, das untere Jungtier stellt die Ohren zurück, als würde es seiner Hilflosigkeit inne. Die vorderen Tiere mahnen zur Eile.

Über die Wildesel ist das Verhängnis schon hereingebrochen. Hinter ihnen die Jäger und die gräßlichen Doggen. Also Todesangst in den Gesichtern. Aber wie großartig, die fliehende Stute schielt auf ihr galoppierendes Füllen zurück! Und der Ausdruck der Pein in dem von Pfeilen

Abb. 240. Aus der Löwenjagd Assurbanipals. Sockelrelief aus Kujundschik. London, Brit. Mus. Marmor.
Nach Phot. Mansell 501.

durchbohrten steigenden Tier, des Zusammenbrechens in der Gruppe des Vordergrundes! Diese Bilder sind aus dem Studium der Natur eines großen Künstlers, der als Jäger das Wild belauschte, erwachsen.

Wir wissen aus der Kyrupädie, daß zur persischen Residenz Tiergärten für Jagden im geschlossenen Bezirk gehörten. Auf das Studium in solchen Anlagen gehen die Löwenbilder (Abb. 239ff.) zurück. In Abb. 241 wird der offenbar erst jüngst eingebrachte Löwe aus seinem Käfig entlassen, um sofort zum Sprung anzusetzen. Schon ist eine Reihe der königlichen Tiere zur Strecke gebracht. Und während ein Löwe in der letzten Wut zum Königswagen anspringt

Abb. 241. Aus der Löwenjagd Assurbanipals. Sockelrelief aus Kujundschik. London, Brit. Mus. Marmor. Nach Phot. Mansell 474.

und von den Trabanten den Todesstoß erhält, zielt der König auf ein neues Opfer. Die Wahrscheinlichkeit oder Unwahrscheinlichkeit dieses großen Gemetzels im Hofstil geht uns hier nichts an. Was uns als Übertreibung erscheint, war dem Künstler Genuß. Die Vorliebe der Kunst für den König der Tiere ist in allen anderen Zeiten, das kaiserliche Rom vielleicht ausgenommen, durch die Seltenheit seines Anblicks gekreuzt worden. Wer von all den Künstlern, die Löwen gebildet haben, hat sie auf der Jagd verenden sehen? Daher hat diese Darstellung nicht ihresgleichen.

Auch sie ist in einer Art Kavalierperspektive gegeben. Der galoppierende Schütze oben ist als ein ferner im Gelände in kleinerem Maßstab gebildet als das Königsgespann und die, auf unserem Bilde fehlenden, über dem Löwenkäfig dahersprengenden näheren Reiter. Die Löwen liegen im freien Felde, jeder ein Bild für sich, in jedem Todeskampf und Verenden anders geschildert. Nicht bloß die Wirkung der Wunde, die sparsam durch fließendes Blut angedeutet ist, sondern offenbar des Gifts der Pfeile. Also das Würgen der Schmerzen, der Krampf der riesigen Glieder, die Würde noch im Verenden. Der Künstler vermag zu sagen, was er will. Vom Archaischen her die Kraft der breiten Stilisierung. Aber diese ist veredelt durch eine neue Beweglichkeit des Körpers und die Ausdrucksfähigkeit der Köpfe. Auch diese Tiere haben die merkwürdige Lautlosigkeit dieser Kunst, keines schreit, keines bittet schauspielerisch um unser Mitgefühl. Sie sind der reinste Ausdruck des trotzigen Geistes dieses Menschentums, das in Tierbildern aussprach, wovon das Menschenbild stumm blieb, nicht nur Kraft, sondern auch den ungebrochenen Stolz im Tode.

Dies ist das letzte große Wort der altorientalischen Kunst. Freilich ist nun ein volles Jahrhundert in der Kunst für uns nahezu stumm, der Untergang der Assyrer, die Herrschaft der Meder, die Anfänge der Perser und erst mit Darius (Abb. 169, 194, Taf. VIII, 7—10) und Xerxes (Abb. 166, 244) fließen die Denkmäler wieder reichlicher. Allein, sie zeigen uns nicht neue große Inhalte und eine neue große Form, sondern den Anschluß an die orientalische Überlieferung und einen von ihr überkommenen Stil, der sich aber leise ändert.

Auf den Zusammenhang der Motive, den Kampf des Königs mit dem Skorpiondrachen (Abb. 168), des Heros mit den Stieren (Taf. VIII 5) haben wir früher schon hingewiesen (S. 254); der König im Tore mit dem schirmhaltenden Sklaven (Abb. 194) ist die Fortbildung eines assyri-

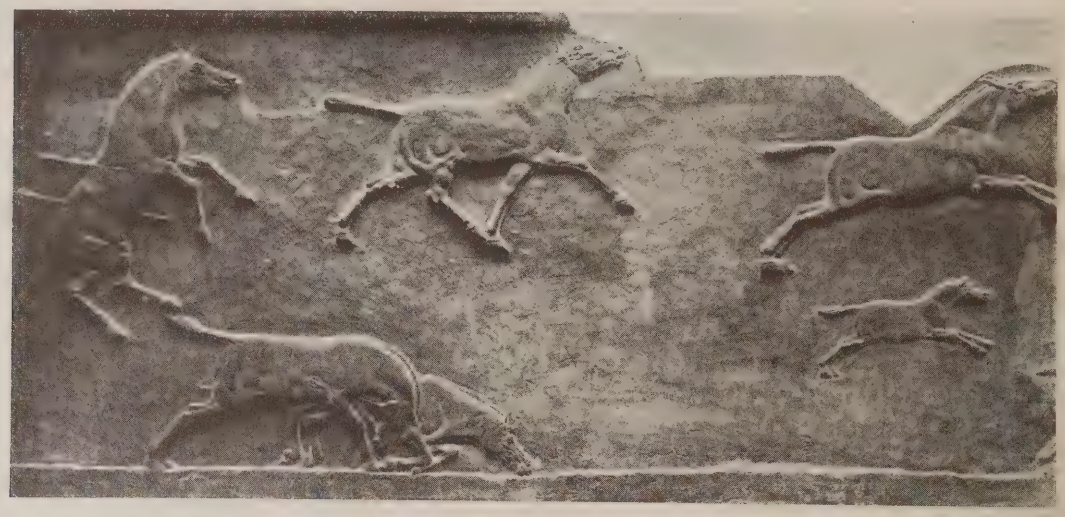


Abb. 242. Aus der Jagd auf die Wildesel. Sockelrelief aus Kujundschik. London, Brit. Mus. Marmor
Nach Phot. Mansell 486.

schen Motivs, wie die königliche Ausfahrt (Taf. VIII 9), und der Zug des tributären Stammes (Abb. 244) hat seine lange Geschichte von Assurnassirpal und Salmanassar her. Nur ein Bild tritt uns als durchaus neu entgegen, der Zylinder Taf. VIII 8. Eine Göttin auf dem Thron hält eine Blüte in der Hand, ihr naht eine Perserin mit dem Opfer einer Taube, dahinter ein großes Räuchergefäß und in größerer Figur die Königin. Das ist ein neuer Ton. Die Göttin so schlicht, die Priesterin so vertraut, Blüte und Taube? Und die Körper im Profil gesehen und nicht mehr in der archaischen Breitansicht, wie noch auf den Reliefs des Assurbanipal. Woher kommt die Zartheit und das neue Relief? Sehen wir näher zu.

Von den jüngeren Zylindern ist Taf. VIII, 5 noch ein rein orientalisches Stück, assyrisch in Typus, Gewandung und Muskulatur des geflügelten Heros. Aber die prachtvolle Arbeit, die eine glänzende Beherrschung der Radtechnik zeigt, täuscht über die innere Leere des Bildes, das die neue natürliche Bildung des Stieres noch nicht kennt, nicht hinweg. Der Typus der Stiere ist der gleiche, den wir noch auf dem Relief des Xerxes (Abb. 166) in Persepolis wieder finden, mit den charakteristischen Löckchenreihen und den durchscheinenden Rippen, dem ornamental erstarrten Wulst über dem Auge. Das Stück gehört in die Zeit Sargons. Das ist also der Ausgang der rein orientalischen Typik.

Auch auf dem ausgezeichneten Zylinder Taf. VIII 7 ist das Motiv orientalisch, Darius, der einen feindlichen König niederstößt, aber jeder Zug des Bildes ist neu. Der Unterliegende, der in dem der orientalischen Kunst bei ihrer Unbeweglichkeit des Mechanisch-Körperlichen unmöglichen Motiv des Knielaufs zu entweichen sucht, der König in seiner milden Würde, mit ausschreitendem linken Bein, die Höflinge mit den knappen ausdrucksvollen Gesichtern, die Anlage der Szene mit freiem Raum über den Figuren. Das Knielaufmotiv weist uns den Weg. Es ist im Bereich der archaisch-griechischen Kunst ausgebildet worden. Der Zylinder ist eine Arbeit eines Griechen in persischen Diensten. Und nun wird uns auch die thronende Göttin verständlich. So sahen Griechen ihre Götter und so opferten sie ihnen. Und wenn auf den Dariusreliefs von Persepolis (Abb. 169, 194) das Gewand des Königs und des Pagen sich in Falten legt, so erinnern wir uns nie bisher der Gewandfalte begegnet zu sein. Denn diese ist ja der äußere Ausdruck des

Abb. 243. Aus der Jagd auf die Antilopen. Sockelrelief aus Kujundschik. London, Brit. Mus. Marmor.
Nach Phot. Mansell 482.

neuen organischen Verständnisses von Körper, seiner Bewegung und seinem Verhältnis zum Kleide, was alles erst Griechen erschlossen haben.

Und nun wird uns auch das Relief Abb. 244 in seiner Schlichtheit deutlich. Das sind nicht mehr die sklavenhaft Bedrückten, die im Assyrischen unterwürfig dem Herrscher nahten, oder das steife Gefolge, sondern aufrechte, wenn auch bescheiden der Majestät nahende Männer. Und daß aus dem tiefen Grunde des Reliefs einer über den Hals der Pferde nach den Zügeln greift, ein anderer seine Hand auf den Rücken des vorderen Pferdes legt, das ist dem assyrischen Stil weder als Motiv noch als Relieflösung möglich gewesen. Das vermochte erst der griechische Stil. Wenn es aber noch eines Beweises bedarf, ihn gibt die Gemme Taf. VIII 10. Der Perserkönig, nach dem „äginetischen" Stil des Griechen muß es Darius sein, stößt einen nackten, mit Helm, Rundschild und Lanze bewaffneten Krieger nieder. So konnte nur ein Grieche sich selber sehen und schildern. Im Gegensatz der Motive zeigt sich der Zusammenprall zweier Welten, der König im orientalischen Gewand und in der mythisch überlegenen anstrengungslosen Gewalt seiner Geste, der Grieche nackt, athletisch in der Elastizität der neuen Mechanik seines Körpers.

Mit dem Zylinderbild Taf. VIII 11 werfen wir einen Blick vorwärts und zugleich zurück. Ein berittener Perser jagt einen fliehenden Hirsch. Das Bild ist rein griechisch. Es gehört der Blütezeit der griechischen Steinschneidekunst um die Wende des fünften ins vierte Jahrhundert v. Chr. an. Aber das Motiv, die Jagdszene in dem freien Raum ist nicht auf griechischem Boden gewachsen. Darin lebt die Tradition der Raumanschauung der Jagdbilder Assurbanipals weiter.

Wir haben einer Provinz des orientalischen Stils noch ein Wort zu widmen, die wir nicht um ihrer selbst willen aufsuchen würden, der phönikischen. Vielleicht ist mit der Bezeichnung Kunst schon zuviel gesagt. Denn wenn wir nur ein Beispiel, die Silberschale aus der Tomba Bernardini bei Präneste (Abb. 227) examinieren, so ergibt sich nichts weiter als eine geistlose Kompilation ägyptischer und assyrischer Motive. Das Innenbild, der ausschreitende Krieger mit dem Hund, der einen Feind verfolgt, ist ägyptisch, ägyptisch auch der unterliegende Feind im Segment. Auch der mittlere Streifen mit den langweiligen Pferden

Abb. 244. Das Geschenk der Untertanen an den Großkönig. Sockelrelief aus Persepolis. London, Brit. Mus. Marmor. Nach Phot. Mansell 523.

ist Ägypten entlehnt. Im äußeren Ring mischen sich assyrische Motive hinein. Als solche sind uns jetzt leicht die Berge von den Reliefs von Balawat (Abb. 231) her erkenntlich, ebenso die Königswagen mit den Sonnenschirmen und die Burg; ägyptisch ist wieder der ausschreitende König mit der Axt, assyrisch die Sonnenscheibe und die Kultszene darunter und endlich die das Bild umschließende Schlange.

Diese einzelnen Elemente sind deshalb für uns wichtig, weil wir uns von allem Rechenschaft geben müssen, was Griechen als Vorbild gedient haben kann. In den Bereich ihrer Kultur um die Wende vom 8. zum 7. Jhh. treten Werke dieser Art ein, in die Epoche, als sie lernbegierig alle Kräfte der ihnen benachbarten älteren Kulturen prüfen, um auszuwählen, wessen ihr Genius bedarf.

Die Frage, was sie wirklich vom Orient gelernt, übernommen und weitergebildet haben, ist noch lange nicht gelöst. Vielleicht wird sie nie gelöst werden können. Denn ebenso wie über den Ursprüngen des ältesten jonischen Denkens und seinen Beziehungen zur orientalischen Welt ein nie mehr zu erhellendes Dunkel liegt, so hat bisher noch jede Fundstätte Kleinasiens, von der wir reiche Zeugnisse des Austausches mit dem Osten erhofften, enttäuscht. Was sich bei dieser Dürftigkeit der Quellen erschließen läßt, haben wir später darzustellen.

Allein eine große geschichtliche Wahrheit läßt sich auffinden. Die orientalische Kultur ist in sich selbst erschlafft. Die Griechen, die die persische Kunst umbilden, sind die Pioniere eines neuen Gesetzes, dem die östliche Welt unterlag nicht nur bei Marathon, Salamis und Himera, sondern nachher wieder unter Alexander dem Großen und noch einmal bei Actium. Das neue weltgeschichtliche Prinzip, das auf der Dariusgemme Taf. VIII 10 scheinbar unterliegt, in Wirklichkeit siegt, ist das der Würde des freien Menschen. Zur Zeit der Reliefs Assurnassirpals, Sanheribs und Assurbanipals werden herüben im Westen an der jonischen Küste die Gedichte Homers

Die Wildschweine im Schilf.
[illegible] Palace of Sennacherib.

gesungen, und bald sinnen hier die Weisen über die physikalische Natur der Gestirne, von denen der Orientale sein Los abhängig wähnte. Die Welt, deren Kunst wir zu schildern versuchten, ist grandios in der Geschlossenheit ihrer wenigen Motive, erschütternd in der Anstrengung ihres Willens und majestätisch in ihrer Unnahbarkeit. Aber wenn wir sie verlassen, ist uns, als befreiten wir uns von einem schweren Traum. Man glaubt, so lange man in ihrem Bezirk verweilt, mit einem Riesengeschlecht zu tun zu haben, aber nicht mit Menschen. Freilich wirkt von ihnen ein orientalisches Prinzip in der Weltgeschichte weiter, wie ihre gewaltigen Wappentiere, ihre heraldische Komposition und der Stil ihrer Erzählung in der Kunst, aber weder das Christentum noch die Weisheit des westöstlichen Diwan hätten die Welt befruchtet, wäre diese nicht griechisch geworden. Und so ist das Maß, mit dem wir ihre Werke messen, nicht die subjektive Kurzsichtigkeit des europäischen Hochmuts, sondern das der weltgeschichtlichen Entscheidung. Keine Erzählung des Alten Testaments ist heute in den Vorstellungen für uns anschaulich, in denen Babylonier und Juden sie gedacht haben, sondern in Figuren, die ohne griechische Kunst nicht möglich geworden wären. Die ägyptische Kunst kann man verlassen wie einen wunderbaren Garten, aber wer die Gedanken und Schicksale von Sumer und Akkad, Babylon und Assur in ihrer geschichtlichen Wirkung überlegt, der muß sie einmünden lassen in die griechische Welt, gleichwie der Mäander aus dem asiatischen Hochland herabströmt in das griechische Meer, wo nicht nur Milet nahe ist und der Tempel des Apollo, nicht nur Chios, die Heimat Homers, sondern auch Ephesus, wo Paulus predigte, und wo in der Ferne Patmos sichtbar wird, die einsame Insel des heiligen Johannes.

Anmerkungen.

Vorbemerkung.

Die folgenden Literaturangaben erstreben, wie schon das Vorwort S. VI sagt, nicht Vollständigkeit, sondern sind nur Wegweiser für den Weiterstrebenden. Von der jeweils letzten literarischen Behandlung eines Monuments, die ich, soweit mir möglich, zu verzeichnen suche, findet der Lernende leicht zurück und zu Verwandtem weiter.

Als Wegweiser in diesem Sinne dienen auch die den Abbildungen beigedruckten Quellenangaben, die hier im einzelnen nicht mehr wiederholt werden. Die gelehrte Auseinandersetzung, die nach dem Vorwort S. VII sich in den Anmerkungen abspielen sollte, ist bei der durch die Not der Zeit gebotenen Sparsamkeit nicht mehr möglich.

Die bei Beginn meiner Darstellung gehegte Absicht, Gedanken, die im Text des Handbuchs nur skizzenhaft oder andeutungsweise vorgetragen werden, in ausführlichen Abhandlungen der gelehrten Zeitschriften darzulegen, auf die sich dann die Anmerkungen beziehen könnten, ist durch meine Teilnahme am Krieg während vier Jahren und nachher durch die Mühe, nach der langen Unterbrechung überhaupt erst wieder den Zusammenhang mit der lebendigen Forschung zu gewinnen, nicht zu verwirklichen gewesen.

Da in dieser Darstellung versucht wird, die antike Kunst als Ganzes, als System zu sehen, in dem Ägypten und Vorderasien zwar nicht etwa bloß die Rolle eines Prologs zu spielen haben, aber eben doch Teile einer Einheit sind, so findet die gegebene Schilderung ihren eigentlichen Sinn erst in der Fortsetzung in die griechisch-römische Kunst hinein, die fortwährend zurückblicken und in der sich der Eigenwille unserer Betrachtung erst erklären wird.

Der Text S. 1—192 ist vor dem Kriege geschrieben, die Fortsetzung seit 1921. Es fehlen also die großen neuen ägyptischen Funde von Meïr, Lischt, Deir el Bahri und El Amarna, deren Publikationen mir erst nach dem Kriege zugänglich wurden. Soweit in Kürze möglich, machen die Anmerkungen darauf aufmerksam.

Ägypten.

Grundlegend, auch in der ersten Auflage heute noch lesenswert, die klassische Darstellung von A. Erman, Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum, zuerst 1885, jetzt in neuer Bearbeitung von H. Ranke erscheinend, Tübingen 1923. — Die Daten der äußeren Geschichte sind aufzusuchen vor allem bei E. Meyer, Geschichte des Altertums[3], I, 2. — Eine übersichtliche Darstellung gibt G. H. Breasted, Geschichte Ägyptens, deutsch von H. Ranke, 2. Aufl. 1911. — Sehr lehrreich ist das geistreiche Buch von H. Schneider, Kultur und Denken der alten Ägypter, 2. Ausg. Leipzig 1909. — Als unentbehrliches Hilfsbuch Baedekers Ägypten. 7. Aufl. 1913. Wissenschaftliche Bearbeitung der Denkmäler von G. Steindorff.

Die eigentliche kunstgeschichtliche Forschung, die Prinzip und Technik für die Kunst der griechisch-römischen Antike und des Abendlandes schon lange gefunden hat und immer mehr ausbildet, ist für Ägypten erst im allmählichen Entstehen begriffen. Eine Darstellung wie die im Text versuchte findet, abgesehen von der durch die Anlage des Handbuchs vorgeschriebenen Kürze, ihre Grenzen schon allein darin, daß von der ungeheuren Menge der ägyptischen Denkmäler nur erst ein kleiner Teil in brauchbarer photographischer Edition vorhanden ist. — Die Darstellung von G. Maspero, Geschichte der Kunst in Ägypten (Stuttgart 1913) geht nirgends in die Tiefe, ist aber wertvoll durch ihre vorzügliche reiche Illustration und die sorgfältigen Literaturangaben. Dagegen ist unsere Darstellung auf das tiefste zu Dank verpflichtet den Denkmälern ägyptischer Skulptur von Fr. W. von Bissing, München, Bruckmann 1914, deren großes Verdienst es ist, dem Nichtägyptologen das Studium ägyptischer Kunstwerke überhaupt erst erschlossen zu haben. — Den Problemen des ägyptischen Darstellungsstils gelten die vortrefflichen Untersuchungen von H. Schäfer, Von ägyptischer Kunst. 2. Aufl., Leipzig 1922.

S. 16 oben: Satyrischer Papyrus in Kairo, saitisch. Nach Ägypt. Zeitschr. XXXV, 1897, Taf. 1. Die verkehrte Welt. Links die Ratte als Dame, die von einer Katze frisiert wird und der eine andere Katze den Spiegel vorhält. Ein Ratten-Kind wird von der Katzen-Amme getragen. Rechts tränken Schakale ein Rind im Stall.

S. 17. Zur Kunst des Paläolithicums: R. R. Schmidt, Die Kunst der Eiszeit; Herb. Kühn, Die Malerei der Eiszeit; mit dilettantischem Text, Literaturverzeichnis S. 40; M. Hörnes, Urgeschichte d. bild. Kunst, 2. Aufl. 1915, S. 116ff. — Grundlegend ist der kühne Versuch von C. Schuchhardt, Alteuropa, die fragmentarische prähistorische Überlieferung in großen geschichtlichen Zusammenhängen zu sehen.

S. 18. Die Bemerkungen über „physioplastische" und „ideoplastische" Kunst richten sich gegen die Theorien von Verworn, Zur Theorie der primitiven Kunst. Gera 1917.

S. 20. Zu den Fresken von Hierakonpolis zuletzt Schäfer, a. a. O., S. 135f., 278. Den elfenbeinernen Messergriff im Louvre (Journ. egypt. Archeology V, 1918, Taf. XXXII; Mon. Mém. Piot. XXII, 1916, Taf. 1,) den Schäfer, (a. a. O. S. 136, Anm. a) als Parallele für die Gruppe des tierhaltenden Mannes anführt, halte ich für eine moderne Fälschung.

S. 24. Zur Kunst der „Schminktafeln" zuletzt Peet in Journ. egypt. Archeol. II, 1915, S. 88ff. mit dem zugefügten Fragment der Abb. 21 und Crompton, Journ. egypt. Archeol. V, 1918, S. 57.

S. 25. „Schminktafel" des Nar-Mer: Bissing, Denkmäler, Text zu Taf. 2. — Mitt. d. vorderas. Gesellsch. 22, 1917, S. 342. L. Borchardt, Atothis asiatischer Feldzug. — Sethe in Ägypt. Zeitschr. 1914, S. 55.

S. 27. Eine brauchbare Geschichte der ägyptischen Architektur gibt es nicht. Ungenügend ist A. Choisy, l'art de bâtir chez les Égyptiens. Unsere intimere Kenntnis von ihr beruht beinahe ausschließlich auf den ausgezeichneten Forschungen von L. Borchardt. Siehe außer den Citaten der Abbildungen: Zur Geschichte der Pyramiden Borchardt in Ägypt. Zeitschr. 30, 1892, S. 83; 32, 1894, S. 88; 35, 1897, S. 87. — Zur Geschichte des Luxortempels Borchardt in Ägypt. Zeitschr. 34, 1896, S. 122. — Zur Baugeschichte des Amontempels in Karnak Borchardt in Sethes Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Ägyptens V, 1.

S. 35. „Menesgrab" siehe L. Borchardt in Ägypt. Zeitschr. 36, 1898, S. 87.

S. 39. Theorie der Säule: Die ausgezeichnete Studie von L. Borchardt, Die ägyptische Pflanzensäule, 1897. — H. Wilcken in Ägypt. Zeitschr. 39, 1901, S. 66. — A. Köster, Ägypt. Zeitschr. 39, 1901, S. 140. — Borchardt, Ägypt. Zeitschr. 40, 1902, S. 39 und Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur III, 1909/10, S. 76. — Meurer, Vergleichende Formenlehre des Ornaments, S. 463ff. und vor allem Puchstein, Die jonische Säule als klassisches Bauglied, 1907.

S. 44. Haus und Tempel: Steindorff in Ägypt. Zeitschr. 34, 1896, S. 107.

S. 49. Pyramidenspitze: Schäfer, Spitze der Pyramide des Königs Amenemhet III. Ägypt. Zeitschr. 41, 1904, S. 84. — Deir el Bahri: Mittleres Reich, Naville, Egypt Explorat. Fund, The XI. Dyn. Temple at Deir

el-Bahari I—III. Zuletzt Bull. Metrop. Mus. New York, Dez. 1922, egypt. Exped. S. 19ff. — 18. Dynastie: Naville, Egypt explorat. Fund XII—XIVff. Bull. Metrop. Mus. New York IX, 1914, S. 18. — Lischt: zuletzt Bull. Metrop. Mus. New York, Dez. 1922, S. 4.

S. 51. Große Steinfiguren. Die Behauptung des Fehlens großer Figuren in Stein ist einzuschränken; siehe Erman-Ranke, Ägypten S. 493; Petrie, Koptos S. 7, Hierakonpolis II, Taf. 57.

S. 57. Das älteste Beispiel der thronenden Figur ist die vorzügliche, der beginnenden zweiten Dynastie angehörende Kalksteinstatuette in Berlin, Steindorff in Ägypt. Zeitschr. 56, 1920, S. 96ff.

S. 58. Cha-sechem: v. Bissing, Denkmäler Text zu Taf. 3 A.

S. 61. Das Verhältnis der Grabskulptur zum Grabe jetzt vor allem deutlich durch die Ausgrabungen Junkers, Vorläufiger Bericht in Anzeiger Akademie Wien 1912, 1913, 1914. — Seelenglaube: Erman-Ranke S. 344ff.

S. 64. Katalog des Museums in Kairo: Catal. génér. des Antiqu. Égypt. 53. L. Borchardt, Statuen und Statuetten I.

S. 65. Zum Schreiber im Louvre: v. Bissing, Denkm. Text zu Taf. XI B.

S. 70. Zum Weihgeschenk des Schreibers Zai: Erman in Amtl. Berichte 33, Sp. 12. — Verwandte Stücke in Paris: Bénédite in Mon. Mém. Piot. 19, 1911, S. 1, Taf. 1f.

S. 73. Unterscheidung von „Hof- und Volkskunst" bei Spiegelberg, Geschichte der ägyptischen Kunst, S. 21ff.

S. 74. Zu Rahotep und Nofret: v. Bissing, Denkmäler, Text zu Taf. 5 A.

S. 80. Zum Ranofer: Nach den Feststellungen von Spiegelberg, Ägypt. Zeitschr. 54, 1918, S. 70 und Capart, Journ. egypt. Arch. 6, 1920, S. 227 stellen Abb. 74 und 76 ein und denselben Ranofer dar. Die Figuren stammen aus der gleichen Mastaba.

S. 83. Zum Perhernofret: v. Bissing, Denkmäler, Text zu Taf. 11 A a.

S. 85. Zum Dorfschulzen: v. Bissing, Denkmäler, Text zu Taf. 11; Capart, Journ. egypt. Archeol. 6, 1920, S. 225ff.

S. 94. Der Mann im Mantel Abb. 87 wird von Bissing, Denkmäler, Text zu Taf. 101, in die Alexanderzeit gesetzt. Siehe unseren Text S. 205.

Relief des alten Reichs: Siehe die treffliche Behandlung des großen Materials in dem Katalog von L. Klebs, Die Reliefs des alten Reichs, Abhandl. d. Heidelberg. Akademie 1915.

S. 96. Grabdenkmal des Königs Ne-user-re: Borchardt, Grabdenkmal des Königs Ne-user-re, Ausgrab. d. d. Orientgesellsch. in Abusir I.

S. 106. Meïr, der Dicke und der Dünne: Blackman, Rock Tombs of Meïr II, Taf. IIIf, VI, XIXf.

S. 118. Antithese: „Scheinbild oder Wirklichkeitsbild" bei Schäfer, Ägypt. Zeitschr. 48, 1911, S. 134ff. Das Problem scheint mir auch noch in der neuen Darstellung von Schäfer, von altägyptischer Kunst S. 66, nicht ganz richtig gestellt. Zur Theorie des Sehens siehe H. Cornelius, Elementargesetze der bildenden Kunst, S. 14ff.

S. 128. Die Bezeichnung „komplettierende" ist übernommen von Wickhoff, Wiener Genesis, S. 9. Siehe unseren Text S. 275f.

S. 130. Relief des mittleren Reichs: Siehe jetzt die herrlichen Reliefs von Meïr, Blackman, Rock Tombs of Meïr, besonders I, Taf. VI mit prinzipiell neuen Versuchen der bewegten Figur, der landschaftlichen Darstellung und auch der perspektivisch kleiner gegebenen Ferne, wozu auch zu überlegen die Darlegungen von L. Klebs, Ägypt. Zeitschr. 52, 1915, S. 19 gegen Schäfer. — Materialsammlung zum Relief des mittleren Reichs bei L. Klebs, Reliefs und Malereien des mittleren Reichs, Abhandl. Heidelb. Akad. 1922.

S. 133. Zum Porträt Amenemhets III.: v. Bissing, Denkmäler, Text zu Taf. 26 A und die herrlichen Köpfe, Journ. egypt. Archeol. 4, 1917, Taf. XIV u. XXXIX.

S. 135. Zum Hyksossphinx: v. Bissing, Denkmäler, Text zu Taf. 25 f.

S. 138. Zu Abb. 109: Die Bezeichnung und Behandlung dieser Figur ist, worauf mich Spiegelberg aufmerksam machte, falsch. Sie geht auf einen Druckfehler bei Legrain, a. a. O. zurück. Die Figur steht bei Legrain unter Nr. 42 036 beschrieben, ist keine alte Frau, sondern ein alter Mann.

S. 141. Von den immer wieder behaupteten ältesten Beziehungen zwischen dem prädynastischen Ägypten und dem Zweistromland ist bisher kaum irgend etwas sichergestellt. Siehe zuletzt Rostovtzeff in Journ. egypt. Archeol. 6, 1920, S. 14.

S. 145. Zur Kunst von Tell el Amarna: Die großen neuen Funde in Mitt. d. d. Orientgesellsch. Oktober 1912, Nr. 50; Oktober 1913, Nr. 52; Dezember 1914, Nr. 55. — Streit zwischen Borchardt und Schäfer über die

Entwicklung der Amarnakunst: Schäfer in Ägypt. Zeitschr. 55, 1918, S. 1ff.; Borchardt in Mitt. d. d. Orientgesellsch. März 1917, Nr. 57, S. 18; Schäfer in Amtl. Ber. 40, Sp. 211ff., 283f.; 41, Sp. 158.

Das Juwel der deutschen Amarnafunde die Büste der Königin bei Erman-Ranke, Taf. VIIIf.

S. 146. Balkon des Palasts: siehe Hölscher, Das hohe Tor von Medinet Habu; Borchardt in Klio 15, 1918, S. 179; Schäfer in Amtl. Ber. 40, Sp. 41ff.

S. 147. Ramses II.: siehe v. Bissing, Denkmäler, Text zu Taf. 48f.

S. 148. Statue Thutmosis III.: Siehe v. Bissing, Denkmäler, Taf. 48 A b.

S. 152. Zur Kunst Amenophis III. siehe jetzt besonders das herrliche Reliefbild des Königs aus dem Grab des Surer in Bull. Metrop. Mus. New York 10, 1915, S. 233.

S. 153. Die Frauenbilder: siehe v. Bissing, Denkmäler, Text zu Taf. 43. — Borchardt, Der Porträtkopf der Königin Teje.

S. 178. Fußboden im Palast Amenophis IV.: Erman-Ranke, S. 79. — Gravierte Schalen siehe v. Bissing in Archäolog. Jahrbuch 13, 1898, S. 28, Taf. II und Catal. Génér. du Musée du Caire 2, Metallgefäße von v. Bissing, S. 60f.

S. 179. Die „Gartenvilla" Taf. VI wird von Spiegelberg, Ägypt. Zeitschr. 45, 1908, S. 86f. richtig als Tempel erklärt.

S. 192. Bek-en-chons: siehe v. Bissing, Denkmäler, Text zu Taf. 51f.

S. 199. Reliefs Sethi I.: siehe v. Bissing, Denkmäler, Text zu Taf. 88.

S. 200. Zum Jagd- und Schlachtenbild von Ramses II. und III.: siehe v. Bissing, Denkmäler, Text zu Taf. 92—95. — Burchardt, Einnahme von Satuna in Ägypt. Zeitschr. 51, 1914, S. 106, Taf. VIf.

S. 207. Zum „grünen Kopf" siehe v. Bissing, Denkmäler, Text zu Taf. 105. — Schäfer in Amtl. Ber. 35, Sp. 144. — M. Bieber in Röm. Mitt. 32, 1917, S. 145.

S. 210. Zum Stil des ptolemäischen und ägyptisch-römischen Reliefs siehe v. Bissing, Denkmäler, Text zu Taf. 114—119.

S. 211. Bildhauermodelle: v. Bissing, Denkmäler, Text zu Taf. 124f.; Edgar, Catal. génér. du Musée du Caire, 13, sculptors' studies; Schäfer in Amtl. Ber. 30, Sp. 39ff.; 38, Sp. 144ff. — Fayencerelief: Schäfer, in Amtl. Ber. 34, Sp. 49.

S. 214. Gruppe der Reliefs Tigrane Pascha: v. Bissing, Denkmäler, Text zu Taf. 101; Schäfer in Amtl. Ber. 42, S. 15ff., zuletzt das Hauptstück, die Reliefs aus dem Grab des Petosiris: Lefebvre in Annales du service 20, 1920, S. 41, wozu Spiegelberg in Heidelberg. Sitzber. 1922, S. 1ff.

S. 215. Weltwirkung der ägypt. Kunst siehe v. Bissing, Abhandl. d. Bayr. Akad. 1912. Festrede: Der Anteil der ägypt. Kunst am Kunstleben der Völker.

S. 218. Proportionen: siehe zuletzt Mackay in Journ. egypt. Archeol. 4, 1917, S. 74; Panofsky in Monatshefte f. Kunstwiss. 2, 1921, S. 188ff. — Steingefäße: Catal. génér. du Musée du Caire 34, Steingefäße von v. Bissing; Schäfer in Amtl. Ber. 30, Sp. 220ff.

Vorderasien.

Allgemeines. Die kunstgeschichtliche Behandlung der vorgriechischen Denkmäler Vorderasiens steht noch ganz in den Anfängen. Die ältere Orientalistik ist noch so sehr durch ihre philologisch-historischen Aufgaben in Anspruch genommen, daß sie bisher kaum Zeit und Methode gefunden hat, die nötigen Vorarbeiten zum inhaltlichen Verständnis der Monumente, ohne die Kunstgeschichte nicht durchführbar ist, zu liefern. Nichts ist so charakteristisch für ihr fehlendes Verhältnis zu der monumentalen Überlieferung, als die Tatsache, daß heute noch, nach mehr als einem halben Jahrhundert seit der Entdeckung, eine wissenschaftliche Ausgabe der großen Relieffolgen der assyrischen Paläste, Monumenten, wie sie von gleicher Vollständigkeit und historischer Bedeutung für kein anderes Volk der alten Welt erhalten sind, fehlt, oder die andere, daß für die Siegelzylinder, die die älter-orientalische Geschichte von Anfang bis zum Ende begleiten, beinahe noch alle Arbeit zu tun ist.

Daher sind die zu nennenden Behandlungen unseres Stoffes nur wenige. Allem voranzustellen sind die vorzüglichen Arbeiten von L. Heuzey, der zu unseren Abbildungen gelegentlich zitierte Catal. des antiquités chaldéennes, Paris 1902 und die in dem Sammelbande Les Origines Orientales de l'Art, Paris 1891—1915 vereinigten Aufsätze. — Die Fragen der sumerisch-babylonischen Kunst hat entscheidend gefördert Ed. Meyer in seiner berühmten Abhandlung „Sumerier und Semiten", Abhandl. d. preuß. Akademie 1906. — Den richtigen Weg sorgfältiger Analyse und der Verbindung von Text und Bild schlagen ein die ausgezeichneten Untersuchungen von E. Unger, zuletzt Untersuchungen zur altorientalen Kunst in „Altorientalische Texte und Untersuchungen",

herausgegeben von Br. Meißner II, 2/3 und die musterhafte Herausgabe und Behandlung der Funde in den Mitteilungen und Veröffentlichungen der deutschen Orientgesellschaft, vor allem durch R. Koldewey, durch dessen aufopfernde jahrzehntelange Ausgräber- und Forscherarbeit die Wissenschaft vom alten Orient in eine neue Epoche getreten ist, und dem auch der einzige bisher gewagte Versuch eines Gesamtbildes zu verdanken ist: „Das wiedererstehende Babylon." Den Leistungen Koldeweys stehen die von W. Andrae ebenbürtig zur Seite. — Der Versuch von B. Meißner: Grundzüge der babylonisch-assyrischen Plastik, Der Alte Orient XV, 1915 bleibt in einer äußerlichen Betrachtungsweise stecken, auch in dem grundlegenden Handbuch: B. Meißner, Babylonien und Assyrien I, ist die Behandlung der Kunst S. 274ff. die schwächste Partie.

Für die allgemeine Geschichte grundlegend die Behandlung von Ed. Meyer, Geschichte des Altertums[3] I, 2. — L. W. King, A History of Sumer and Akkad und A History of Babylon. — Für die Geschichte des altorientalischen Geistes die Darstellung von H. Schneider, Entwicklungsgeschichte der Menschheit II, Kultur und Denken der Babylonier und Juden.

S. 224. Prähistorie: Siehe S. Geller in Orient. Literaturzeit. 21, 1918, Sp. 209ff: Das babylonische Neolithicum und sein Verhältnis zur historischen Zeit. — Persische Kunst: Siehe F. Sarre, Die Kunst des alten Persiens in Kunst des Ostens, herausgeg. von W. Cohn, Bd. V.

S. 230. Heraldischer Stil: Siehe L. Curtius in Sitzungsber. d. Bayr. Akademie 1912, S. 23ff.

S. 234. Tempel: Siehe Val. K. Müller in Athen. Mitt. 42, 1917, S. 99. Die monumentale Architektur der Chatti von Boghas Kioei und F. Ölmann, Hilani und Liwanhaus in Bonner Jahrbücher 127, 1922, S. 189ff.

S. 235. Zikkurat: zuletzt Th. Dombart, Der babylonische Turm, in Archäolog. Jahrb. 34, 1919, S. 40ff. und der Sakralturm I: Zikkurat, München 1920.

S. 237. Säule: siehe zuletzt über die Basaltsäulen von Assur W. Andrae, Oriental. Literaturzeit. 25, 1922, Sp. 49ff. gegen Herzfeld, Oriental. Literaturzeit. 23, 1920, Sp. 207ff.

S. 243. Zur thronenden Figur siehe jetzt noch die archaisch-„sumerischen" Beispiele aus Assur: W. Andrae, Die archaischen Ischtar-Tempel in Assur, 39. Veröffentl. d. D. Orientgesellsch. Taf. 41 ff.

S. 248. Frauenköpfe: Siehe zu den im Text gegebenen Beispielen die beiden vortrefflichen Stücke in Berlin, Amtl. Ber. 42, S. 76ff., Text von O. Weber. — Lokale Schulen: siehe Andrae, arch. Ischtar-Tempel, Taf. 30ff.

S. 252. Die Echtheit der kleinen sumerischen Gruppe Abb. 216 wird von Meißner, Orient. Literaturzeit. 23, 1920, Sp. 18 stark bezweifelt. Ich selber habe das Original nicht untersucht.

Zum Charakter des ägyptischen und des vorderasiatischen Tierbildes siehe Schäfer, Von ägypt. Kunst[2] S. 23f.

S. 257. Hettitische Kunst. Allgemeines: Garstang, The Land of the Hittites. Ed. Meyer, Reich und Kultur der Chetiter. — Kunst von Boghaskioei: Val. K. Müller, Anz. des archäol. Jahrb. 1916, Sp. 126. — Humann-Puchstein, Reise in Kleinasien und Nordsyrien.

Sendschirli: von Luschan: Ausgrabungen in Sendschirli, Mitteilungen a. d. orient. Samml. I—III. — Karkemisch: Carchemish I by D. G. Hogarth, II by C. L. Woolley; Meißner in Orient. Literaturz. 1921, Sp. 64; E. Pottier in Syria 1, 1920, S. 169ff.; 2, 1921, S. 6ff., 36ff.

S. 265. Zur Geierstele: Den Nebengott hinter Ningirsu erkennt O. Weber, Amtl. Ber. 36, Sp. 117ff. als die Göttin Nidaba.

S. 267. Die gravierten Zylinder: Grundlegend Furtwängler, Antike Gemmen III, S. 1ff. — Stoffsammlung bei Ward, Seal Cylinders of Western Asia, Carnegie Instit. 1910. — Versuch einer Behandlung bei O. Weber, Altorientalische Siegelbilder, Alte Orient 17, 18.

S. 268. Kompositionsgrundsätze: Siehe L. Curtius in Sitzber. Bayr. Akad. 1912, 7. Abh., S. 10ff. — O. Weber im Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. 37, 1916, S. 57ff.

S. 270. Assyrisches Relief unter Assurnassirpal: E. A. W. Budge, Assyrian Sculptures in The British Museum. Reign of Ashur-Nasir-Pal. 1914.

S. 272. Bronzetor von Balawat: siehe die vorzügliche Untersuchung von E. Unger, Die Wiederherstellung des Bronzetors von Balawat, Athen. Mitt. 45, 1920, S. 1ff.

S. 275. Kontinuierender, komplettierender Stil: siehe Wickhoff, Wiener Genesis S. 9, oben Anm. zu S. 128.

S. 285. Die Löwen: siehe Boussac in Revue d'Assyriol. 12, 1915, S. 173ff.

S. 288. Phönikische Silberschale: Die Erklärung des Inhalts der Schilderung, Jagdabenteuer eines Königs bei Clermont-Ganneau, Études d'Archéologie orient. L'imagerie phénicienne et la Mythologie iconologique chez les Grecs S. 16 ff. — Über die Klasse der phönikischen Silberschalen: Fr. Poulsen, Der Orient und die frühgriechische Kunst, S. 20ff.

BINDING SECT. JUN 17 1982

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

N
5330
C8
1923
Bd.1
c.1
ROBA

Curtius, Ludwig
Die antike Kunst Ägypten
und Vorderasien

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 11 07 17 05 018 3